

Frei von und zu ...

Historische, ästhetische und (kultur)politische Aspekte der freien (Musik)Szene¹
von Rainer Nonnenmann

Der Begriff Freiheit ist ambivalent. Das gilt auch vom Ausdruck „Freie Szene“. Freiheit benennt in diesem Zusammenhang zum einen die Unabhängigkeit von starren Rahmenbedingungen, denen städtische und staatliche Institutionen ausgesetzt sind. Zum anderen unterstreicht sie die Möglichkeit zur Entwicklung neuer Produktions-, Rezeptions- und Kommunikationsformen unabhängig von überkommenen Mustern und Vorgaben. Zugleich führt die Freiheit von geregelten Subventionen zu zahlreichen, nicht nur finanziellen Zwängen und ist der Mangel an öffentlicher Förderung eine der Ursachen für die große Flexibilität, das Innovationspotential und die hohe Effektivität der Freien Szene im Einsatz ihrer beschränkten materiellen, personellen und räumlichen Ressourcen. Das bedeutet: .Freiheit ist entweder passive Freiheit von etwas oder aktive Freiheit zu etwas. Oft ist sie beides zugleich und bedingt eine die andere. Der Titel „Frei von und zu“ benennt diese komplexe Relation und nicht irgendein Adelsprädikat.

Während sich die aktive Freiheit zu Experiment, Grundlagenforschung, Beweglichkeit und Öffnung für neue Publikumsschichten etwas allgemein ausnimmt und schnell in den vagen Bereich ästhetischer Spekulationen führt, lässt sich das Maß an passiver Freiheit konkret unter finanziellen, räumlichen, juristischen und organisatorischen Aspekten beschreiben. Freiheit von institutioneller Schwerfälligkeit, aufgeblähter Bürokratie und starren Erwartungshaltungen oftmals überalterter Abonnements ist einerseits wünschenswert. Andererseits bedeutet das zumeist auch Freiheit von rechtlich gesicherten Finanzierungen, festen Spielstätten, Planungssicherheit und einem etablierten Mitarbeiter- und Publikumsstamm. Passive Freiheit kann Dinge ermöglichen, birgt aber auch Risiken und hat immer eine oder mehrere Kehrseiten. Oft genug erweist sie sich als Unfreiheit und begegnet in Gestalt von Zwängen, die das kreative Potential aktiver Freiheit überschatten.

In jedem Fall ist „Freiheit“ etwas Relatives. Ein Begriff wie „Freie Szene“ ist daher zunächst einmal formal in Abgrenzung von seinem Gegenteil und weniger inhaltlich zu bestimmen. „Freie Musikszene“ oder – als Kurzform – „Freie Musik“ meint keine Freiluftkonzerte, keine frei improvisierte Musik, nudistischen Aufführungspraktiken, politischen Manifestationen oder was sich dergleichen noch denken ließe. Benannt wird lediglich ganz nüchtern der arbeitsrechtliche Umstand, dass es sich um freiberufliche musikalische Aktivitäten handelt, professionelle oder ehrenamtliche, und nicht um feste Arbeits- oder Dienstverhältnisse. Ausschlaggebend ist die passive Freiheit von arbeitsrechtlich gesicherten Rahmenbedingungen, nicht die aktive Freiheit zu ästhetischen Neuerungen.

Beide Formen der Freiheit haben historische Ursachen und bergen für die Gegenwart und Zukunft der „Freien Szene“ ebenso Gefahren wie Chancen. Ausgehend von der bürgerlichen Vorgeschichte im 19. Jahrhundert und der Entstehung der Freien Szenen seit den 1960er Jahren sollen im Folgenden allgemeine historische, ästhetische, soziologische und kulturpolitische Aspekte vor allem im Hinblick auf die Freie Musikszene erörtert werden. Gelegentliche Verweise speziell auf die Kölner freie Musikszene sollen eine Situation verdeutlichen, die in Grundzügen und abgesehen von lokalen Besonderheiten auch auf andere Sparten und Städte zutrifft.

Zum Begriff der Szene: Der genius loci

¹ Der Text ist eine erweiterte schriftliche Ausarbeitung des Eröffnungsvortrags zum 14. Pflingstsymposion, das unter dem Titel „Die Freie Musikszene“ vom 29. bis 30. Mai 2003 im Carl Orff-Zentrum München stattfand.

Der Begriff „Szene“ bezeichnet eine ganz bestimmte räumlich-bildliche Konstellation, etwa auf einer Theaterbühne, wo Personen nach bestimmten Regieangaben agieren. Darüber hinaus benennt er auch eine weitgehend unbestimmte, komplexe Gemengelage verschiedener Personen, Aktionen und Räumlichkeiten. Der Umstand, dass eine Vielzahl von Musik nicht in arrivierten Konzertsälen und Philharmonien erklingt, sondern in alternativen Spielstätten, unterstreicht die Bedeutung des Raumbezugs der Freien Musikszene. Oft sind es Bauwerke und Industriebrachen, die ihre ursprüngliche Bestimmung verloren und außerhalb des Wirtschaftskreislaufs zur Bildung von Nischen geführt haben, weil sich für sie auf dem Immobilienmarkt keine neuen Interessenten und Investoren fanden: Hinterhäuser, Lofts, alte Fabrikhallen, Keller, Scheunen, Bunker, Raketenstationen, Brauereien, Feuerwachen, Bahnhöfe, Schwimmbäder etc. Die Aura der Orte – auf Neudeutsch Locations – wurde nicht selten zum integralen Bestandteil der jeweiligen künstlerischen Konzepte. Ort und Art der Präsentation verschmelzen zu einem Gesamt ereignis und dienen den Aufführenden und dem Publikum als Mittel zur Inszenierung und Selbstinszenierung. Eine „Szene“ bilden können sowohl einzelne Spielstätten mit ihrem spezifischen ästhetischen Profil als auch verzweigte Topographien verschiedenster Örtlichkeiten und ästhetischer Richtungen.

Da eine „Szene“ vorwiegend auf lokale und regionale Besonderheiten, Traditionen, Personen- und Raumkonstellationen reagiert, bildet sie vor Ort jeweils charakteristische Infrastrukturen, Schwerpunkte, Ensembles, Spielstätten und Publikumsschichten heraus. Aufgrund der lokalen Spezifik macht die Rede von „Freier Szene“ streng genommen nur Sinn in Verbindung mit der Angabe eines Ortes oder einer bestimmten Sparte. Sinnvollerweise spricht man von der freien Szene in Berlin, Hamburg, Köln, München oder von der Musik- bzw. speziell von der Jazz- oder Neue Musik-Szene etc. Ohne lokalen oder ästhetischen Bezug eignet sich der Singular „freie Szene“ nicht als übergeordneter Terminus. Angemessener ist hier zweifellos der Plural „freie Szenen“.

„Freie Szenen“ gibt es in allen Bereichen, in Musik, Theater, Tanz, Film, Fotografie, Literatur, Bildender Kunst, Architektur und Design, ebenso in den Bereichen Sport, Umwelt, Politik, Soziales, Brauchtum, Kirchen, Kunsthandwerk, Forschung, Dokumentation, Hilfs- und Selbsthilfeorganisationen. Die Vielfalt und Heterogenität der Szenen insgesamt bzw. der ästhetischen Konzepte speziell innerhalb der Musikszene machen eine inhaltliche Eingrenzung und Definition des Phänomens unmöglich. Der Begriff Freie Szenen ist daher in erster Linie formal zu bestimmen durch die Abgrenzung von festen Institutionen. Seine Verwendung macht nur Sinn in denjenigen Bereichen, in denen feste Anstellungen und Institutionen anzutreffen sind, also beispielsweise in Gestalt der von Kommunen und Ländern getragenen Orchester, Chöre, Opernhäuser, Philharmonien und Musikfestivals. Das freie Unternehmertum lässt sich indes nur bedingt als „Freie Szene“ bezeichnen, da es das Hauptgewicht im gesamten Wirtschaftssystem bildet, während Beteiligungen der öffentlichen Hand selbst an den traditionellerweise staatlich oder kommunal dominierten Sektoren Verkehr, Post, Telekommunikation und Energie mehr und mehr zu den Ausnahmen gehören.

Umgekehrt sind dagegen freie Ensembles, Konzertveranstalter, Spielstätten, Komponisten- und Autorenverlage auch freie Wirtschaftsunternehmen, deren ökonomische Spannbreite von gewinnbringend bis zur völligen Abhängigkeit von öffentlichen Fördermitteln reicht. Im Bereich der Musik bemisst sich die wirtschaftliche Stellung einer Unternehmung weitgehend am Grad der Popularität eines bestimmten Musikgeschmacks. Während sich Ensembles der Bereiche traditioneller Jazz, Klassischer und Alter Musik mit regelmäßigen Konzert- und Plattenverträgen gut behaupten, tun sich Vertreter des experimentellen Jazz, der Improvisierten und Neuen Musik zumeist schwerer.

Neben dem arbeitsrechtlichen und lokalen Aspekt hinaus bestimmen sich die freien Szenen auch inhaltlich als Alternativ- oder Oppositionsbewegungen gegenüber den städtischen und staatlichen Einrichtungen. Da sich die bürgerlichen Kultur- und Musikinstitutionen Ende des 18. und im Laufe des 19. Jahrhunderts herausgebildet haben, bedarf die historisch-ästhetische

Erörterung der freien Kunst- und Kulturszenen auch institutionengeschichtlicher, soziologischer und kulturpolitischer Perspektiven.

Gesellschaftspolitische Voraussetzungen: Bürgerliche Selbstbehauptung

Von Freier Kulturszene lässt sich mit Recht überhaupt erst in dem Moment sprechen, da der Prozess der Institutionalisierung der bürgerlichen Kultur gegen Ende des 19. Jahrhunderts als abgeschlossen gelten konnte. Insofern Freie Szenen Gegenstück oder Ergänzung der etablierten Bürgerkultur sind, dürften die Sezessionsbewegungen in der Literatur und Bildenden Kunst, die sich während der 1890er Jahren in München, Wien und anderswo bildeten, vermutlich die ersten Ansätze zur Bildung freier Szenen gewesen sein. Im Bereich der Musik wären nach dem Ersten Weltkrieg zu nennen der Züricher „Club Voltaire“, die Berliner „Novembergruppe“ und Arnold Schönbergs Wiener „Verein für musikalische Privataufführungen“.

Der Verweis auf die Entstehung der bürgerlichen Musikkultur seit Ende des 18. Jahrhunderts erhellt historische Parallelen zur freien Musikszene, die sich erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, namentlich in den 1960er Jahren herausbildete. Die heute im E-Musikbereich bestehende Dominanz der bürgerlichen Einrichtungen musste seinerzeit erst gegen die vorherrschende Salon- und Hofkultur des Adels durchgesetzt werden. Die von städtischen Bürgerschaften initiierten Musik- und Chorfeste, Orchester-, Spiel- und Singvereine richteten sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts gegen die Aristokratie, deren Stellung durch die Folgen der Französischen Revolution zwar ernsthaft geschwächt, politisch durch den Wiener Kongress von 1814/15 aber wieder restauriert worden war. Der kulturelle Einfluss des Adels schwand erst mit der wachsenden ökonomischen Bedeutung des Bürgertums im Zuge der Industrialisierung. Nach dem Kollaps des Kaiserreichs, seiner König- und Herzogtümer in Folge des Ersten Weltkriegs gingen schließlich die Residenztheater und -orchester als historisches Erbe an die Kommunen und Länder über.

Dieser historische Hintergrund bestimmt bis heute nachhaltig die Infrastruktur der Städte und ihrer Freien Szenen. Alte Residenzstädte wie Dresden, München, Stuttgart wurden nach dem Ersten und Zweiten Weltkrieg zu Landeshauptstädten und versammelten viele Landesinstitutionen (Staatstheater, Staatsgalerien, Musikhochschulen, Landesrundfunkanstalten, Akademie, Bibliotheken etc.). Dagegen waren Städte wie Frankfurt, Köln, Leipzig freie, reichsunmittelbare Bürger- und Handelsstädte, in denen Bürgervereine und mäzenatische Gründungen, Sammlungen und Stiftungen die Kultur prägten. Orchester, Museen, Oper- und Schauspielhäuser entstanden hier nicht auf Betreiben eines fürstlichen oder bischöflichen Hofes, sondern durch bürgerschaftliches Engagement. Sie müssen daher heute weitgehend ohne Landesmittel auskommen.

Wie die bürgerliche Musikbewegung des 19. Jahrhunderts gegenüber der Aristokratie begriff sich die freie Musikszene der 1960er und folgenden Jahre als progressive Alternative zur bürgerlichen Musikkultur, die zunehmend als erstarrt und rückständig empfunden wurde. Während das Bürgertum die Pflege der Musik als politisches Instrument zur Selbstdarstellung gegenüber dem feudalen Herrschaftssystem funktionalisiert hatte, verfolgte die freie Musikszene mit ihrer ästhetischen Opposition gegen den bürgerlichen Musikbetrieb ebenfalls mehr oder minder bewusst gesellschaftspolitische Motive. Die Verhältnisse in der BRD Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre erwiesen sich als ausgesprochen günstig für private Initiativen.

Wie die deutschen Staaten nach den napoleonischen Kriegen und dem Wiener Kongress von 1814/15 befand sich die junge Bundesrepublik nach dem verheerenden Zweiten Weltkrieg in einer Phase des Wiederaufbaus und der Restauration. Die Kultureinrichtungen waren durch den Bombenkrieg weitgehend zerstört, bedeutende Künstler vertrieben und die Organisations-

und Verwaltungsstrukturen durch die politische Gleichschaltung zerschlagen. Auch schien die deutsche Kultur durch die nationalsozialistische Rassen- und Staatsideologie insgesamt korrumpiert. Nicht umsonst wurde nach 1945 von der „Stunde Null“ gesprochen. Man sollte meinen, die frühen Nachkriegsjahre seien durch eine gewisse Aufbruchstimmung geprägt und für freie Kunstinitiativen aller Art besonders günstig gewesen, zumal ein verstärktes bürgerschaftliches Engagement ohne staatliche Lenkung dem Kulturleben der britischen und amerikanischen Besatzer entsprochen hätte. Tatsächlich aber wurde das Kulturleben zum überwiegenden Teil wieder in die Hände der Kommunen gelegt, die vor allem damit beschäftigt waren, den Spielbetrieb ihrer zerstörten Häuser und Ensembles wieder aufzunehmen². Die allgemeine Konsolidierung während der Aufbau- und Wirtschaftswunderjahre brachte Bundeskanzler Konrad Adenauer 1957 mit seinem populären Wahlslogan „Keine Experimente“ treffend zum Ausdruck.

Im Laufe der 1960er Jahre änderten sich die sozialen und politischen Rahmenbedingungen. Die große Koalition von CDU/CSU und SPD unter Bundeskanzler Kurt Georg Kiesinger 1966-69 rief vielerlei Formen der außerparlamentarischen Opposition hervor. Bürgerschaftliches Engagement wurde als neue Verhaltens- und Äußerungsform entdeckt und der anschließende Bundeskanzler Willi Brandt rief in seiner Regierungszeit 1969-74 mit der sozialliberalen Koalition von SPD und FDP die Deutschen zu einem „neuen Bürgergeist“ auf. Er appellierte an die Vorbilder des französischen Citoyen und angelsächsischen Citizen und beschwor die Gründungsväter der bürgerlicher Freiheit Lincoln, Voltaire, Danton, Lafayette, Lessing, Goethe und Schiller. In Verbindung mit dem aufgestauten Trotz gegen Adenauers konservative Konsolidierungspolitik dürfte Brandts sozial- und kulturpolitische Wende die Gründung freier Initiativen maßgeblich befördert haben.

Hinzu kam in den späten 1960er Jahre die Studentenbewegung, die ihren Protest aus den Schulen und Hochschulen in die Politik und Kultur trug und damit eine Hochphase der Gesellschafts- und Kulturkritik provozierte. Im Bereich der Musik fand der antiautoritäre Protest gegen das „Establishment“ ein Pendant in der Skepsis gegenüber bestehenden Kultur- und Bildungseinrichtungen, Institutionen und Verbänden. Die Gründung privater Gruppierungen und Initiativen war die Folge³. Eine wichtige Rolle spielte auch die Abgrenzung von der Väter-Generation, die seit den ersten Nachkriegsjahren die einflussreichen Positionen in städtischen und staatlichen Einrichtungen besetzt hielt. Schließlich wurden während der 1970er und 80er Jahre bei insgesamt günstiger Haushaltslage der Kommunen die zentralen Kultureinrichtungen Dank verstärkter Förderung der Stadtteilkultur durch dezentrale Kultur- und Bürgerforen ergänzt. Auch dies kam der lokal verankerten Freien Szene zugute.

Alternativer Kunst- und Kulturbegriff: Ästhetische Aspekte

Neben allgemein politischen Rahmenbedingungen prägten auch genuin ästhetische Ideen die Entstehung Freier Szenen. Als entscheidend erwies sich der ästhetische Paradigmenwechsel um 1960. Nachdem in den 1950er Jahren eine Reihe von Komponisten ein letztes Mal den genuin modernistischen Versuch unternommen hatten, mit dem Serialismus einen einheitlichen Stil als historisch notwendig und ästhetisch verbindlich zu etablieren, entwickelte sich ein Großteil der Musik der 1960er Jahre – die nicht umsonst „postseriell“

² Vgl. Robert von Zahn, *Freie Initiativen und Ensembles für Neue Musik in Nordrhein-Westfalen seit 1946*, in: *Zeitklänge. Zur Neuen Musik in Nordrhein-Westfalen 1946-1996*, hg. vom Landesmusikrat NRW, Köln 1996 (Studio-Verlag Schewe), S. 105

³ Vgl. Hans-Joachim Wagner, „Dreiklang mit System“. *Bürgerkultur, institutionelle Förderung und freie Musikszene in Köln*, in: *Freie Musik in Köln. Daten – Fakten – Hintergründe*, hg. vom Kulturamt Köln, Köln 1994 (Dohr), S. 25.

genannt wurde – als Gegenbewegung zu dieser Einengung. An die Stelle des elitären Kunst- und Kulturverständnisses traten plurale und im Zuge der Postmoderne egalitäre Konzepte. Der traditionelle Begriff des Kunstwerks, der um 1800 gleichzeitig mit den bürgerlichen Musikinstitutionen im Zuge der romantischen Bewegung aufgekommen war, wurde insgesamt in Frage gestellt.

Im Gegensatz zur Avantgarde der 1950er Jahre, die als esoterisch empfunden wurde, gab sich die Musik der 60er Jahre betont exoterisch. Sie experimentierte mit offenen, polystilistischen und variablen Material-, Form- und Ausdruckskonzepten, beschäftigte sich mit improvisierter und intuitiver Musik, propagierte die Befreiung des Interpreten von der Autorität des Notentexts, zielte auf Interdisziplinarität, Intermedialität und Multikulturalität, sprengte Gattungs-, Sparten- und Stilgrenzen, vereinigte Rock und Pop mit Folklore, Jazz, Neuer und Alter Musik, bemühte sich um neue Präsentationsformen, kreierte Happenings und provozierte Interaktionen mit dem Publikum. Viele dieser Aktionen verließen die gängigen Produktions- und Rezeptionsstrukturen und führten zur Gründung individueller künstlerischer Initiativen.

Den Weg in die Freie Szene fanden vor allem Ansätze, die von den städtischen Veranstaltern und selbst von den Rundfunkanstalten, die damals vieles ermöglichten, nicht ausreichend berücksichtigt wurden, weil sie entweder den favorisierten Richtungen der Avantgarde widersprachen oder zu weit über die Interpretationsgewohnheiten, Wertvorstellungen und Spartengrenzen des traditionellen Repertoires und Publikums hinausgingen. So entstanden die ersten freien Komponistenverlage, Zeitschriften, Tonstudios, Agenturen, Gesellschaften, Spielstätten, Konzertreihen und freien Ensembles. Die gängigen Kammermusik- und Orchesterformationen wurden von vielen Musikern als unzeitgemäß abgelehnt, da sie sich in ihrer Zusammensetzung sowie hierarchischen Leitung und Verwaltung seit hundert Jahren kaum verändert hatten. Bevorzugt wurden stattdessen kleine variable Besetzungen selbstverwalteter Ensembles, die leicht für Neues zu gewinnen und offen waren für experimentelle Grenzgänge. Sie ermöglichten neue musikalische Entwicklungen und wirkten auf die ästhetische Gesamtsituation und großen Veranstalter zurück.

Mit der Destruktion des traditionellen Werk- und Kunstbegriffs wurde nach 1960 der Kulturbegriff insgesamt in Frage gestellt. Unverkennbar zielten viele Aktionen auf bewussten „Bürgerschreck“, gegen die sanktionierte „Hochkultur“ und den bürgerlichen Kanon ewiger Meisterwerke, die vor allem der Unterhaltung und Erbauung dienen aber nichts mit der sozialpolitischen Alltagswirklichkeit zu tun haben sollten. An die Stelle elitärer Kunst- und Musentempel sollte gemäß sozialdemokratischem Bildungsideal eine Kultur für alle treten. Kunst sollte nicht länger in den dafür vorgesehenen Institutionen stattfinden und nur eine bestimmte Klientel bedienen. Stattdessen sollte sie im öffentlichen Raum verankert und jedem möglichst frei zugänglich gemacht werden. Als Reaktion auf den Konformismus der weitgehend unpolitischen Nachkriegs- und 1950er Jahre verstanden sich viele Kulturschaffende in den 60er Jahren als anarchisch oder dezidiert politisch und sozial engagiert. Sie lehnten die eingefahrene Rolle des Künstlers als „Dienstleistungsanbieter“ ab und folgten verstärkt eigenen künstlerischen Vorstellungen jenseits des gängigen Publikumsgeschmacks.

Parallel zum Aufkommen eines alternativen Kunst- und Kulturbegriffs bildeten sich im Gegensatz zu den zentralen Kultureinrichtungen in den Citys und Ballungsräumen auch freie Kulturszenen in Stadtteilen, Vororten, Kleinstädten und auf dem Land. Durch die Präsenz vor Ort und die persönlicheren, weil kleineren Lokalitäten wurden Kulturveranstaltungen leichter zugänglich als in den großen städtischen Einrichtungen, die bei vielen Leuten Schwellenängste auslösen. Das Entstehen von Kunst ereignete sich hier zum Anfassen nahe, unpräzise und ohne tiefe Gräben zwischen Publikum und Protagonisten. Durch die Verlegung an alternative Spielstätten und die Betonung des performativen Charakters wurde

Kunst aus ihrem bürgerlichen Kontext gelöst und neuen Erlebnisweisen zugänglich gemacht. In der Möglichkeit solcher Dekontextualisierung, die weitgehend den freien Szenen überlassen blieb, sowie in der Performanz, ästhetischen und lokalen Vielfalt der Ansätze liegen auch heute noch die wichtigsten Potentiale der freien Szenen.

Entsprechend dem alternativen Selbstverständnis der Künstler und der engen Verflechtung des Dargebotenen mit dem Ort der Darbietung erwarben sich die Freien Szenen im Laufe der Zeit ein Publikum, das sich vom Profil der bürgerlichen Konzert- und Opernbesucher in Zusammensetzung, Erwartungs- und Rezeptionshaltung deutlich unterscheiden dürfte. Vielerorts kommt dem Szenepublikum eine charakteristische Gruppenidentität zu. Mangels umfassender empirischer Erhebungen wurde dieses soziologisch hoch interessante Phänomen einstweilen jedoch noch nicht eingehend untersucht.

Ein Generationsphänomen: Die Gründungswelle der 1970er und 80er Jahre

Maßgeblichen Einfluss auf die Entstehung der Freien Musikszene in Köln und anderswo hatten die großen Musikinstitutionen. Sie wirkten nicht nur als Gegenpole, von denen man sich absetzte, sondern boten zugleich eine potente Infrastruktur, aus der private Gruppierungen und Ensembles hervorgehen konnten. Zum Beispiel nutzten in Köln viele fest angestellte Musiker des Gürzenich- und WDR-Orchesters ihre verbleibende Zeit für eigene musikalische Initiativen. Eine besondere Rolle spielten in Köln und andernorts die Musikhochschulen. Da sie mehr Musiker ausbildeten als in den städtischen oder Landesorchestern gebrauchen wurden, waren viele Absolventen auf Selbstorganisation und Eigeninitiative angewiesen. Bis heute werden die Freien Szenen vorwiegend von ehemaligen Studenten derjenigen Lehrergeneration getragen, die in den 1960er Jahren gezielt die Kunst-, Sparten- und Stilgrenzen sprengten und während der 70er und 80er Jahre als Lehrer an Hochschulen und Konservatorien unterrichteten.

Bereits Ende der 1950er Jahre war die Kölner Musikhochschule die größte musikalische Ausbildungsstätte in Europa. Ihr herausragender Lehrkörper hatte starke Anziehungskraft auf internationale Studenten. Einzelne Persönlichkeiten wirkten hier regelrecht richtungs- und schulbildend. Zum Beispiel die Komponisten Bernd Alois Zimmermann, Karlheinz Stockhausen, Hans Werner Henze und Mauricio Kagel. Letzterer erhielt 1972 die damals einzigartige Professur für „Neues Musiktheater“. Ferner wirkten an der Kölner Hochschule der Schlagzeuger Christoph Caskel, der sich ebenso für neue wie alte Musik einsetzte, die Ausnahmepianisten Alfons und Aloys Kontarsky, der Cellist Siegfried Palm, der Experimentalposaunist, Improvisator und Komponist Vinko Globokar, der Geiger und Wegbereiter der Alten Musik Franz Josef Meier, der das erste Hochschulseminar für Alte Musik gründete, sowie Kurt Edelhagen, der das erste Jazzseminar ins Leben rief, welches später von Jiggs Whigham fortgeführt wurde. Die Studenten, die während der 1960er, 70er und 80er Jahre aus ganz Deutschland, Europa und Übersee zu diesen und anderen Lehrern nach Köln kamen, prägen noch heute das internationale Profil der Freien Musikszene dieser Stadt, sei es als Musiker, Komponisten, Performer, Veranstalter, Organisatoren, Lehrer, Wissenschaftler oder Journalisten⁴. In Städten mit Musikhochschulen von ähnlicher Bedeutung und Größe (Berlin, Hamburg, München, Wien) verhält sich dies ähnlich.

Große Resonanz über Köln hinaus fanden auch die „Kölner Kurse für Neue Musik“, die jährlich an der Rheinischen Musikschule zuerst von Stockhausen 1963-68, dann von Kagel 1969-75 betreut wurden. An derselben Stelle wurden auch die „Kölner Kurse für Alte Musik“ veranstaltet, zunächst 1964-69 von Alfred Krings, dann 1970-75 von Heinrich Lindlar. Beide

⁴ Vgl. *Kunst und Kultur in Köln nach 1945 – Musik, Theater, Tanz, Literatur, Museen*, hg. vom Historischen Archiv der Stadt Köln, Köln 1996 (Wienand), darin vor allem Robert von Zahn, *Geburt zweier Szenen. Neue und Alte Musik in Köln*, ebd., S. 68-99

Kurse fanden während einiger Wochen im Jahr statt und mussten 1975 eingestellt werden, als das Kölner Kulturamt die weitere finanzielle Unterstützung verweigerte. Sie trugen entscheidend dazu bei, dass in Köln die Szenen der Alten und Neuen Musik bis heute besonders ausgeprägt sind.

Dank der günstigen sozio-politischen Rahmenbedingungen sowie der Ausbildungs- und Orchestersituation wurden die 1970er und 80er Jahre in Köln zu einer wahren Gründerzeit freier Initiativen: 1970 initiierten die Komponisten Johannes Fritsch, Rolf Gelhaar und David Johnson das „Feedback-Studio“ mit Zeitschrift, Tonstudio und Konzertreihe. Ebenfalls 1970 gründete Peter Neumann den „Kölner Kammerchor“ und Boijdar Dimov das Ensemble „trial and error“. 1973 folgte Reinhard Goebels „Musica Antiqua Köln“, 1977 Benjamin Bagbys und Barbara Thorntons Ensemble „Sequentia“ für mittelalterliche Musik sowie Walter Zimmermanns „Beginner-Studio“ und „Beginner-Press“. 1978 wurde das Bürgerzentrum „Alte Feuerwache“ und die „Initiative Kölner Jazzhaus e.V.“ begründet. Zu Beginn der 1980er Jahre rief Herbert Henck die Publikationsreihe „Neuland“ ins Leben und schuf Robert HP Platz das „Ensemble Köln“. Fortgesetzt wurde die Gründungswelle 1981 mit dem „Auryn Quartett“, der „Kölner Saxophon Mafia“, der „Kölner Gesellschaft für Neue Musik“ (KGNM) und der „Molkerei Werkstatt“, 1982 mit „trio basso“, 1983 mit Gisela Gronemeyers und Reinhard Oehlschlägels Verlag und Zeitschrift „MusikTexte“. 1983 folgten das „ensemble avance“, 1984 das „Experimentierfeld Frauenmusik“ von Gisela Gronemeyer und Deborah Richards, aus dem später der Verein „Frau Musica (nova)“ hervorging, 1985 das „Concerto Köln“, „Verdi Quartett“, der „Thürmchen-Verlag“ des Komponistenpaars Carola Bauckholt und Caspar Johannes Walter sowie die „Initiative Musik und Informatik“ (GIMIK). 1986 entstand Hans-Martin Müllers „Lof“, 1987 die „Kunststation Sankt Peter“ und Konrad Junghänel's „Cantus Cölln“, 1988 das „Schlagquartett“, 1989 das „Rubin Quartett“ und die „Arbeitsgemeinschaft Improvisierte Musik“ (AIM).

Seit Anfang der 1990er Jahre kamen vereinzelte Ensembles und Räumlichkeiten hinzu: „Die Klangräumer“, „Krahenbaum Company“, „Thürmchen Ensemble“, später auch „Basement“, „Gebäude 9“, „Galerie Haverkamp“, „Werft“ und andere. Alle Initiativen bilden zusammen das, was heute vielfach als „Humus“ bezeichnet wird. Die Vielfalt, Quantität und Qualität der Unternehmungen diente als Nährboden und Fundus für die großen Institutionen, die hieraus neue Impulse, Ideen und Künstler rekrutieren. Städte wie Köln zehren heute vor allem von den Gründungen dieser Jahre. Ihre Vielfalt, Quantität und Qualität leistet einen wesentlichen Beitrag zum Profil der Stadt als einem Zentrum für Musik von nationalem, teils sogar internationalem Rang. Da im Verlauf der 1990er Jahre und zu Beginn des 21. Jahrhunderts nur noch wenige neue Gründungen folgten und seit über zehn Jahren immer weniger in die Freien Szenen investiert wird, droht dieser fruchtbare Boden jetzt auszutrocknen und zu erodieren.

Massive Kürzungen bei gleichzeitig gestiegenen Kosten durch höhere Mieten, die sogenannter „Ausländersteuer“, Gema-Gebühren, Abgaben an die Künstlersozialkasse sowie schärfere Auflagen der lokalen Ordnungsämter führen zu Schließungen von Spielstätten, weniger Veranstaltungen und zur Abwanderung von Künstlern nach Berlin und die finanziell besser situierten südwestdeutschen Zentren Freiburg, Karlsruhe, Stuttgart sowie nach Belgien und die Niederlande. Das Kultur- und Musikleben Kölns und anderer Städte droht zu veröden. Setzt sich der Trend der letzten Jahre fort, wird der Begriff „Freie Szene“ bald nicht mehr im Sinne der aktiven Freiheit zu Neuem, Ungewohntem, Experimentellem verstanden, sondern nur noch als leere, dunkle Bühne, auf der sich nichts mehr ereignet.

Das Hauptproblem: Finanzielle Schwierigkeiten

Die Probleme der Freien Szenen, die verstärkt seit den 1990er Jahren auftraten, sind so vielfältig wie die Faktoren, die seit den 1960er Jahren zu ihrer Entstehung führten. Sie sind – das ist nichts Neues – in erster Linie finanzieller Art, keineswegs aber darauf zu reduzieren. Die chronische Unterfinanzierung bereitet den Freien Szenen zwar die größte und akuteste Sorge, sie ist aber nur ein Problem unter anderen und oft nur eine Folgewirkung struktureller Schwierigkeiten.

Da die Kulturaufgaben in der BRD zu über 50 % in kommunaler Trägerschaft liegen und die Haushalte der Gemeinden heute viel schlechter ausgestattet sind als noch in den vergleichsweise üppigen 1970er und 80er Jahren, hat sich die Situation der Freien Szenen seit einigen Jahren besonders ungünstig entwickelt. Gravierende Folgen für die Kommunen und damit für die kommunale Kulturförderung hatte der Einbruch der Gewerbesteuereinnahmen im Zuge der anhaltenden Wirtschaftsflaute und der Steuerreform des Jahres 2001. In dem Maße, in dem Steuereinnahmen sinken und Sozialausgaben steigen, werden die Mittel für Kultur heruntergefahren. Dies geschieht bei städtischen und freien Kulturschaffenden in unterschiedlichem Umfang und von einem sehr verschieden hohen Niveau aus. Da die großen Kultureinrichtungen der Länder und Gemeinden durch langjährige Verträge und Tarifbestimmungen gebunden sind, treffen Sparmaßnahmen angesichts leerer Kassen vor allem die vertraglich ungeschützte freie Szene. Dabei sind die hier aufgewendeten öffentlichen Mittel verschwindend im Vergleich zum Finanzbedarf der städtischen Schauspiel-, Opern- und Konzerthäuser. Die Streichung der Mittel trägt dementsprechend kaum dazu bei, Haushaltslöcher zu stopfen oder Verschuldung abzubauen, rührt aber oft unmittelbar an die Existenz freier Initiativen.

Das eklatante Missverhältnis zwischen der Höhe der Fördermittel für städtische Musikinstitutionen und die freie Musikszene lässt sich am Beispiel Kölns gut veranschaulichen. Der Betrag, den die Stadt jährlich für einen einzigen Musiker des städtischen Gürzenich-Orchesters Kölner Philharmoniker aufbringt, beläuft sich auf etwa 150.000,- € Das entspricht exakt derjenigen Summe, welche die Stadt im Jahr 2002 der gesamten freien professionellen Musikszene Kölns zur Verfügung stellte, also hunderten freier Ensembles, Orchester, Gesellschaften, Initiativen, Solisten, Interpreten, Performer und Komponisten. Selbstverständlich umfasst das Gürzenich-Orchester nicht nur einen einzigen, sondern 130 Musiker und bestehen weitere städtische Verpflichtungen gegenüber den Mitgliedern des Gürzenich-Chors und der Oper mit ihren dutzenden Bühnenarbeitern, Beleuchtern, Garderobieren, Werkstätten, Kassierern, Dramaturgen und ihrer Intendanz. Dass die ohnehin minimalen Fördermittel für die Freie Musikszene 2003 um 10% auf 135.000,- € reduziert wurden, fiel kaum mehr weiter ins Gewicht, wenn nicht zugleich das Kulturministerium des Landes NRW die Höhe seiner bisherigen Fördermittel für die Kölner Musikszene in Höhe von ca. 500.000 €(2001) von der städtischen Förderung abhängig machen würde. Das trifft Kommunen in anderen Bundesländern ebenso: Geht die städtische Förderung zurück, droht auch das Land seine Mittel zu kürzen.

Ähnlich dürften die Verhältnisse in anderen Städten liegen. Im Bundesgebiet lag die Subvention pro verkaufter Opern- oder Konzertkarte im Jahr 2002 bei durchschnittlich 90,- € Bei insgesamt 22 Millionen verkauften Tickets macht das eine Subventionssumme der öffentlichen Hand von fast zwei Milliarden Euro⁵. Für die Freie Musikszene liegen vergleichbare Daten leider nicht vor. Die Subventionssumme pro verkaufte Karte dürfte sich hier jedoch allenfalls auf einige Cent belaufen. Hinzu kommt, dass sich dieses Missverhältnis innerhalb der kommunalen und staatlichen Einrichtungen fortsetzt. Bei insgesamt stagnierenden oder gar reduzierten Etats muss hier immer mehr Geld für das (oft verbeamtete) Personal in Technik und Verwaltung aufgebracht werden, während für die eigentlich künstlerischen Aufgaben immer weniger Mittel zur Verfügung stehen, weil diese zumeist von

⁵ Vgl. Armin Diedrichsen und Jochen Wolff, *Die Traditionen der bürgerlichen Musikkultur*, in: *neue musikzeitung*, 52. Jg. (2003), Heft 5, S. 3

Kräften mit saisonalen und daher leicht kündbaren Verträgen geleistet werden. Chor- und Orchesterstellen werden nicht wiederbesetzt, Bühnenbild und Maske auf ein Minimum reduziert, immer weniger freie Künstler beschäftigt.

Im Unterschied zur Situation des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, als mit Hilfe bürgerlicher Mäzene, Stifter-, Förder- und Freundesvereine neue Initiativen aufgebaut und unterhalten wurden, richten sich derartige Vereine, die in den 1990er Jahren vielerorts gegründet wurden, fast ausschließlich auf den Erhalt der bereits bestehenden Orchester und Opernhäuser. Auf diese Weise können kommunale Sparmaßnahmen zwar aufgefangen und der Status quo der Institutionen weitgehend erhalten werden, freie Initiativen hingegen werden nicht bedacht. Im Gegensatz zur Gründungssituation während des Biedermeier und den 1960er und 70er Jahren identifiziert sich das finanzkräftige Bürgertum heute immer weniger mit aktuellen Ansätzen und Entwicklungen, die zumeist in der freien Musikszene stattfinden und nicht in den etablierten Musikformen und Foren.

Das Sponsoring großer Konzerne orientiert sich zunehmend an wirtschaftlichen Gesichtspunkten und bevorzugt massen- und medienwirksame Großereignisse oder an Stelle von Kulturveranstaltungen überhaupt das populäre Feld des Sports. Alternative Finanzierungsmodelle zur schwindenden öffentlichen Kulturförderung zu finden war für die freien Kulturschaffenden ohnehin schon schwer und wird jetzt noch schwieriger. Um den Druck von den freien Unternehmungen zu nehmen sollten die großen kommunalen Kultureinrichtungen verstärkt ihre besseren personellen und logistischen Möglichkeiten zur Gewinnung alternativer Finanzmittel einsetzen. Dabei freiwerdende Mittel sollte kleineren Veranstaltern zugute kommen, die nicht in demselben Maße Firmen für Kultursponsoring gewinnen können.

Insgesamt erweist sich die Krise der Freien Szenen als Folge eines Trends im Kulturbetrieb, der heute sehr viel weniger auf Experimente und immer mehr auf bewährte Veranstaltungsrezepte setzt. Die Orientierung am allgemeinen Durchschnittsgeschmack des Publikums ist mittelbar womöglich auch eine Auswirkung des Quotendiktats in den Massenmedien, die immer mehr Menschen immer weniger Alternativen aufzeigen.

Nicht das Geld allein: Infrastrukturelle und historische Probleme

Schwierigkeiten bereiten den Freien Szenen nicht nur die allgemein schlechte Wirtschafts- und Finanzlage der öffentlichen Hand. Entscheidend sind auch infrastrukturelle und juristische Probleme sowie die allgemein veränderte ästhetische Situation. Da die Kulturaufgaben zu den freiwilligen Leistungen von Bund, Ländern und Gemeinden zählen, werden sie bei mangelnden Finanzmitteln zuerst eingeschränkt. Nach wie vor ist Kulturförderung in Deutschland nicht verfassungsrechtlich verankert. Der Tierschutz fand mittlerweile Eingang in das Grundgesetz, der Kulturschutz hingegen nicht. Andere Staaten sind da bereits weiter. Die Dänische Verfassung zum Beispiel enthält seit Anfang 2000 eine Verpflichtung zur Förderung von Spielstätten mit „rhythmischer Musik“.⁶

Durch ein verschärftes Emissionsschutzgesetz wird kleinen Spielstätten, Cafés und Kneipen die Konzession für Live-Musikaufführungen schneller entzogen und schwerer erteilt, so dass für junge Musiker wichtige Plattformen für Auftritte und Experimente verloren gehen. Die sogenannte „Ausländersteuer“, die Auftritte von Künstlern aus dem Ausland in Deutschland verteuert, belastet hiesige Veranstalter und führt dazu, dass Einladungen an ausländische Künstler zurückgehen und der lebenswichtige internationale Austausch der Szenen behindert wird. Zugleich sollen jedoch inländische Musiker mehr Engagements finden. Auch die Musikhochschulen haben ihre einstige Ausstrahlung weitgehend verloren, verfügen über

⁶ Vgl. Reiner Michalke, *Förderung der Spielstätten für Aktuelle Musik*, in: Pressemappe des Initiativkreises Freie Musik Köln zum Februar-Empfang 2003, Köln 2003, S. 8

immer weniger Lehrkräfte und konzentrieren sich zunehmend auf die Ausbildung von Schulmusikern. Erschwerend hinzu kommen die allgemein veränderte ästhetische Situation sowie das insgesamt veränderte Selbstverständnis der Szenen und das altersbedingte oder durch Überschuldung herbeigeführte Ausscheiden der einstigen Gründergeneration.

Von der ästhetischen Aufbruchsstimmung der 1960er und 70er Jahre ist gegenwärtig nichts mehr zu spüren. An die Stelle des alternativen und vielfach politisierten Kulturverständnisses ist vielerorts längst die Restitution traditioneller Werte und Vermittlungsformen getreten. Nachdem der Begriff „Subkultur“ wegen der darin mitschwingenden Subversion des herrschenden Kunst- und Kulturbegriffs lange Zeit favorisiert wurde, wird er – was sich in den 1980er und 90er Jahren bereits andeutete – augenblicklich von den meisten freien Kulturschaffenden wegen der implizierten ästhetischen Inferiorität abgelehnt. Dem eigenen Selbstverständnis nach bewegt sich die Freie Kulturszene nicht unter dem Niveau der sogenannten „Hochkultur“, sondern wenigstens auf gleicher Augenhöhe. Diese veränderte Selbstsicht hat zweifellos ihre Richtigkeit. Zugleich aber hat sie für die Außenwirkung der Szenen zur Folge, dass Außenstehende sie von institutionellen Kultureinrichtungen schwerer unterscheiden können. Ohne den ursprünglichen polemischen Impuls gegenüber dem bürgerlich institutionalisierten Kulturbetrieb wird es für die Freien Szenen schwieriger, sich gegenüber den städtischen und staatlichen Einrichtungen zu profilieren und einem Publikum kenntlich zu machen, das Kultur großteils immer noch mit der traditionellen „Hochkultur“ identifiziert. Die mangelnde Außenwahrnehmung erschwert dann wiederum die zunehmend wichtigere Finanzierung durch Sponsoring oder Fundraising.

Probleme bereitet ferner die Tendenz zur Aufsplitterung des Publikums in kleinere Zirkel und spezialisierte Spielstätten. Die zunehmende Heterogenität des Musikpublikums bei gleichzeitig abnehmender Fluktuation zwischen den immer homogeneren Sparten trifft die freien und angestellten Kulturschaffenden gleichermaßen. Die Szenen und Institutionen schließen sich gegeneinander immer hermetischer ab. Es entstehen Parallelkulturen ohne Schnittmengen. Die Konzertprogramme werden einheitlicher, passen sich den Vorlieben der Spartenhörer an und bringen entweder ausschließlich alte oder nur neue Musik. Kreative Kombinationen, Konfrontationen und Synopsen von Alt und Neu, U- und E haben Seltenheitswert. Trotz einiger Crossover-Ansätze tendiert auch die neue Musik zur verstärkten Trennung von komponierter, improvisierter, instrumentaler, elektronischer, installierter und computergenerierter Musik bis hin zur Unterscheidung einzelner Schulen und lokaler Fraktionen. Das ohnehin kleine Publikum der neuen Musik spaltet sich weiter auf und der Interessentenkreis wird immer enger.

Ähnliches gilt für das Verhältnis von Freien Szenen und kommunalen Großveranstaltern. Vertreter der Freien Szene finden weniger Auftrittsmöglichkeiten auf den großen städtischen Podien. Umgekehrt bespielen städtische Ensembles kaum alternative Stätten außerhalb ihrer angestammten Konzert- und Opernhäuser. Dabei ließe sich dem Trend zur Separierung des Publikums durch gemeinsame Kooperationen verhältnismäßig leicht entgegenwirken, wie der Zulauf von Musikfestivals beweist, deren Programme verschiedene Spielstätten und Szenen integrieren (zum Beispiel „Wien Modern“ oder „Ultraschall“ und „Maerzmusik“ in Berlin).

Speziell in Köln werden die Verhältnisse dadurch erschwert, dass der WDR sich auf Druck der Landesregierung seit einigen Jahren verstärkt regional engagiert und in Köln immer weniger Konzerte freier Ensembles mitschneidet und sendet. Die für 2003 geplante neuerliche Strukturreform des Senders dürfte zur Folge haben, dass Sendungen mit aktueller improvisierter Musik weiter gekürzt, auf spätere Sendeplätze abgedrängt oder überhaupt gestrichen werden. Der freien Musikszene gehen dadurch wichtige Einnahmequellen und Ausstrahlungsmöglichkeiten verloren. Dasselbe gilt von der Verdrängung Live gespielter Musik im Fernsehen durch die zunehmende Produktion von Videoclips.

Negative Auswirkungen auf die Kölner Musikszene hat auch der Verlust der Nähe zur Bundeshauptstadt. Die Kölner Politik hat es versäumt, im Rahmen des Strukturlasten-

Ausgleichs für Bonn, das Umland und die Nachbarstädte entsprechende Mittel vom Bund zu beantragen. Möglicherweise von Nachteil sind gegenwärtig auch die parteipolitischen Differenzen zwischen kommunaler und Länderebene. Während in Köln CDU und FDP regierten gab es in Düsseldorf eine Koalition von SPD und Grünen, und jetzt, da die Düsseldorfer Koalition bald durch eine SPD-FDP-Regierung abgelöst zu werden scheint, koalieren in Köln seit Februar 2003 CDU und Grüne.

Einfluss auf das Kölner Kulturleben hat auch die „RuhrTriennale“ der Jahre 2002-04. Entgegen der Versicherung, das Land NRW werde sein Engagement in Köln nicht zugunsten des Ruhrgebiets reduzieren, ist genau dies geschehen. In Köln selbst gibt es kein jährliches Musikfestival mit nationaler und internationaler Ausstrahlung wie in den meisten anderen deutschen Städten dieser Größenordnung. Über Köln und seine Musikszene wird daher zu wenig berichtet. Auch die Ensembles Alter Musik tragen den Namen Kölns in die Welt und zahlen in Köln ihre Steuern, haben aber vor Ort oft keine Spielstätten und Auftrittsmöglichkeiten.

Schuld an der mangelnden Wahrnehmung der freien Musikszene inner- und außerhalb Kölns ist auch die lokale Presse. „Express“, „Kölner Stadtanzeiger“ und Kölnische Rundschau“ haben lediglich regionale Ausstrahlung. Überregionale Zeitungen wie in Frankfurt a.M., München, Berlin fehlen. Außerdem werden durch den Ausfall von Werbeeinnahmen – dies trifft gegenwärtig alle Printmedien – immer weniger Autoren beschäftigt und demzufolge immer weniger Kulturveranstaltungen annonciert und besprochen. Das Publikum wird kaum mehr über kulturelle Ereignisse abseits der großen Kulturinstitutionen informiert. Die Freien Szenen laufen dadurch Gefahr, die breite Öffentlichkeit, ihr Publikum und gutes Image zu verlieren. Bedroht sind damit abermals die ohnehin schlechten Möglichkeiten zum Kultursponsoring sowie die Druck- und Einflussmöglichkeiten der Freien Szenen auf die verantwortliche Kulturpolitik.

Kommunikation nach innen und außen: Neue Initiativen

Die schwierige finanzielle Situation der Freien Szenen ist nicht nur Ursache weiterer Probleme. Oft erweist sie sich – wie angedeutet – auch als Folgewirkung ungünstiger struktureller, juristischer und kulturpolitischer Rahmenbedingungen. Dass diese Bedingungen seit Jahren unverändert bestehen, dürfte vielerorts auf kommunikative Defizite zurückzuführen sein, namentlich auf die mangelnde Wahrnehmung und Kommunikation der Freien Szenen sowohl nach außen zu einer breiteren Öffentlichkeit und den politisch Verantwortlichen als auch nach innen zwischen den einzelnen freien Gruppierungen und Sparten. Das punktuelle Auftreten der freien Musikszene bewirkt eine entsprechend bruchstückhafte Wahrnehmung und Wirkung ihrer Arbeit. Kulturpolitik und Verwaltung finden keine festen Ansprechpartner und tun sich besonders schwer, für die Vielfalt der unterschiedlichen Unternehmungen angemessene Förderkriterien und -instrumente zu entwickeln. Ist dieses Defizit erst einmal erkannt und durch den Zusammenschluss zu neuen kulturpolitischen Initiativen und Netzwerken behoben, so lassen sich die strukturellen Probleme und Schwierigkeiten der Freien Szenen besser vermitteln und gegebenenfalls vielleicht sogar lösen.

Aus Einsicht in die Notwendigkeit verstärkter Kommunikation nach innen und außen wurde in Köln 1999 der „Initiativkreis Freie Musik“ (IFM)⁷ ins Leben gerufen. Gegründet wurde diese Vereinigung zunächst als kulturpolitische Arbeitsgruppe der Kölner Gesellschaft für Neue Musik. Da sich jedoch schnell herausstellte, dass es nicht genügt, nur die Partialinteressen der neuen Musik zu vertreten, lud man auch die anderen Musiksparten zur

⁷ Vgl. Pressemappe des IFM zum Februar-Empfang 2003, Köln 2003, S. 1-14

Mitarbeit ein. Inzwischen hat der IFM über hundert Mitglieder aus den Bereichen der aktuellen komponierten und improvisierten Musik, des Jazz, von Chören, der Klassischen und Alten Musik. Er umfasst einzelne Interpreten, Komponisten und Veranstalter bis hin zu größeren Ensembles, Orchestern, Chören, Gruppen und Vereinen. Ziel des Gremiums ist es, den Zusammenhalt der freischaffenden Kölner Musikszene zu fördern und die gemeinsamen Interessen und Probleme gegenüber der Öffentlichkeit und Politik zu artikulieren. Ein Sprecher (Robert von Zahn) und eine Sprecherin (Maria Spering) vertreten den IFM nach innen und stehen nach außen der Politik, Verwaltung und anderen Organisationen als feste Ansprechpartner zur Verfügung. Der Initiativkreis bündelt die personellen und logistischen Möglichkeiten für eine intensivierte Öffentlichkeits- und Pressearbeit. Er erfüllt zentrale Kommunikationsaufgaben, tritt in der Regel monatlich zusammen, kommuniziert sonst über eMail und sucht regelmäßig das Gespräch mit der Stadtverwaltung, dem Kulturamt, Stadtrat, dem Kulturministerium des Landes NRW und dem WDR, der Musikhochschule, Oper, Philharmonie sowie weiteren Einrichtungen des Kölner Musiklebens. Seit 2001 veranstaltete der IFM drei öffentliche Februar-Empfänge mit Podiumsdiskussionen und Vorträgen in der Philharmonie, Oper und im Kölner Filmhaus.

Das Missverhältnis zwischen der vorwiegend kommunalen Kulturhoheit und der mangelnden Sensibilität und Kenntnis vieler Kommunalpolitiker in Sachen Kultur ist kein Kölner Spezifikum. Der Kölner IFM reagiert hierauf zwar als lokales Gremium, aber unter den gegenwärtig allortweit verschärften Bedingungen dürften sich bald auch in anderen Städten und Sparten derartige Initiativen bilden. Gegenüber den verantwortlichen Politikern müssen Bedeutung und Leistung der freien Musikszene besser vermittelt werden. Außerdem muss klar gemacht werden, dass Kultur kein lästiger Bittsteller und bei knappen Kassen verzichtbar ist, sondern ein zentraler weicher Standortfaktor einer Stadt. Kultur ist kein einseitig konsumtiver Kostenpunkt, als der sie ständig behandelt und dementsprechend zurechtgestutzt wird, sondern eine lohnende Investition in das sozio-ökonomische Erscheinungsbild einer Bürgerschaft. Darüber hinaus können erfolgreiche Veranstaltungen Gewinne erwirtschaften und erhalten die Kommunen Steuereinnahmen aus der Kulturwirtschaft, aus Verlagen, Agenturen, Plattenfirmen und von Musikern.

Auf Anregung der Kölner Ratsfraktion von Bündnis 90/Die Grünen erteilte der Kulturausschuss im Jahr 2001 der Stadtverwaltung den Auftrag, nach dem Vorbild des damals bereits verabschiedeten Theaterförderkonzepts ein Musikförderkonzept zu entwickeln. Als Hauptansprechpartner dienten dem Kulturamt und Musikreferat dabei externe Berater und der Initiativkreis Freie Musik. Durch eine enge Zusammenarbeit wurden die Problem- und Bedürfnislage sowie gezielte Fördernotwendigkeiten und -möglichkeiten der Kölner freien Musikszene detailliert erfasst. Nachdem das Musikförderkonzept seit Mitte 2002 fertig vorlag, wurde es im Mai 2003 per Dringlichkeitsantrag von der Fraktion Bündnis 90/Die Grünen erstmals in die Ratsdebatte eingebracht. Als Schwerpunkte nennt es die professionelle aktuelle komponierte und improvisierte E-Musik, insbesondere das neue Musiktheater, das musikalische Experiment einschließlich interdisziplinärer und plurimedialer Ansätze, die Alte Musik in authentischer Aufführungspraxis sowie die Musik der Kölner Konzertchöre. Über die Vergabe der Mittel soll nach den Kriterien Innovation und Originalität ein Gremium entscheiden, das aus mindestens zwei Vertretern der freien Musikszene besteht, die der IFM vorschlägt, sowie zwei Mitgliedern der städtischen Kulturverwaltung und der Kulturdezernentin.

Als Ziele benennt das Musikförderkonzept unter anderem die Stabilisierung und den Ausbau der freien Musikszene in Köln, die Schaffung nationaler und internationaler Austauschprogramme, die Erschließung neuer Publikumsschichten und Präsentationsformen, die Etablierung eines „Netzwerks Musik“ und eines „Musikinformativszentrums“ in Verbindung mit einem Haus für Musiktheater. Zentrale Förderinstrumente sind dabei die Konzeptions- und Reihenförderung, die der freien Musikszene sowohl Planungssicherheit als

auch eine flexible und rasche Förderung bieten sollen. An die Stelle der bisher ausschließlich kurzfristigen Projektförderung, die zumeist nur der Eitelkeit und Profilierung der Musikreferenten diene, nicht aber der Stabilisierung der Szenen, soll die Unterstützung mittelfristig konzipierter Vorhaben treten, die auf eine Dauer von bis zu vier Jahren angelegt sind. Hinzukommen sollte ferner die Bereitstellung von Arbeits- und Probenräumen, Freiterminen in der Kölner Philharmonie, ein Förderpreis und internationaler Musikpreis sowie unterstützende Maßnahmen für freie Musikveranstalter bei der Durchführung von Informations-, Koordinations- und Werbemaßnahmen. All dies lässt sich freilich mit der gegenwärtig herrschenden Spar- und Kulturpolitik nicht realisieren.

Spartenübergreifende Solidarität unter Kulturschaffenden

Ein Zusammenschluss auf übergeordneter Ebene ist in Köln das „Kulturnetz“. Es entstand im Zuge der Bewerbung Kölns für die Kulturhauptstadt Europas 2010, als das Kulturstadtrat auf Druck einwilligte, zwei Vertreter der freien Kulturszene in das städtische Bewerbungsgremium aufzunehmen. Zur Nominierung dieser Vertreter schlossen sich Anfang 2002 Mitglieder aller freien Kunst- und Kulturszenen zu einer Wahlrunde zusammen. Über die Wahl hinaus etablierte sich der Kreis dann als feste spartenübergreifende Vereinigung der freien Musikszene, der freien Theater, Filmhäuser, Tanzgruppen, Literaten, Bildenden Künstler, Fotografen und Architekten. Das „Kulturnetz“ bündelt die gemeinsame kulturpolitische Schlagkraft und verhindert, dass sich die einzelnen Sparten von der Lokalpolitik gegeneinander instrumentalisieren und ausspielen lassen.

Gegenwärtig organisiert das „Kulturnetz“ die Kampagne „K – Eine Stadt sucht ihr Gesicht“, die ab Sommer 2003 bis über die Kommunalwahl im September 2004 hinaus laufen soll. Um die Kampagne möglichst allgegenwärtig zu machen, muss ihr Material von jedem leicht zu handhaben und von jeder Kunstsparte für ihre individuellen Belange problemlos zu adaptieren, variieren und umzugestalten sein. Ein ebenso einheitliches wie einprägsames Erscheinungsbild erhält sie dadurch, dass in sämtlichen Texten (Presserklärungen, Bekanntmachungen, Flyern, Programmheften, Plakaten, Briefen, Protestschreiben etc.) der Buchstabe „K“ verkehrt herum geschrieben wird, um zu signalisieren, dass in der Kulturpolitik dieser Stadt etwas falsch läuft. Gleichzeitig mit dem Protest gegen den Kulturabbau wird die Ankündigung verbunden: „Wir schreiben `K´, solange es `k´ein ernsthaftes Förder`k´onzept gibt“. Ziel der langfristigen Aktionsreihe mit öffentlichen Gesprächsrunden, Veranstaltungen und Publikationen ist eine erhöhte Aufmerksamkeit für die freie Kulturszene und ihre Besserstellung durch eine Strukturreform der örtlichen Kulturpolitik. An Stelle der einseitigen Prioritätensetzung zugunsten der städtischen Häuser und Ensembles wird eine Revision des kommunalen Engagements in Kunst und Kultur auf der Grundlage einer gerechten Bilanzierung der tatsächlichen Leistung und Bedeutung der jeweiligen Spielstätten und Szenen gefordert. Außerdem bieten die seit langem im Krisenmanagement erfahrenen freien Szenen der Stadt wichtige Hilfestellungen bei diesem Umbauprozess an.

Einen ersten wichtigen Erfolg erzielten Kulturnetz und IFM, als in den Ende Februar 2003 getroffenen Koalitionsvereinbarungen von CDU und Bündnis 90/Die Grünen der Erhalt und die Erhöhung der Fördermittel für die freie Kulturszene als Ziel erstmalig vertraglich festgeschrieben wurden. Die Förderung der Szenen ist damit erstmals mehr als eine freiwillige Zusatzleistung der Kommune, die bei leeren Kassen jederzeit gestrichen werden kann. Indes handelt es sich um eine politische Absichtserklärung, von der einstweilen völlig unklar ist, ob jetzt auch der Wille und die nötigen Mittel zu ihrer Umsetzung aufgebracht werden können.

Der nächste Schritt, der in Köln jetzt erfolgen müsste, wäre ein Zusammenschluss der freien Kulturszenen mit den städtischen und Landesinstitutionen, etwa nach dem Vorbild des 2001

in Berlin gegründeten „Rats der Künste“, dem neben freien Veranstaltern und Initiativen aller Sparten auch die Intendanten der großen Institutionen der öffentlichen Kulturträger angehören. Die Workshops und Podiumsdiskussionen, die der „Kölner Kulturrat“, eine Privatinitiative des Rechtsanwalts Peter Bach, in der ersten Jahreshälfte 2003 veranstaltete, könnten in Köln einen ersten Anstoß zu einem solchen Zusammenschluss gegeben haben.

Wie in anderen Dienstleistungsbereichen werden sich Staat und Kommunen in den kommenden Jahren weiter aus dem Kultursektor zurückziehen und das Feld verstärkt privatwirtschaftlichen Unternehmungen überlassen. Freie, kommunale und staatliche Veranstalter werden dadurch gleichermaßen größerem kommerziellem Druck ausgesetzt und an den ökonomischen Anforderungen des Kultur- und Unterhaltungsmarkts gemessen. Gegenüber den Bereichen Soziales, Gesundheit, Bildung und Verkehr geraten alle Kulturschaffenden immer stärker unter Druck. Ein Verteilungskampf um die schwindenden Mittel der öffentlichen Hand sollte zwischen ihnen tunlichst vermieden werden, denn er würde nur die Position des gesamten Kultursektors nach außen schwächen. Stattdessen sollten sich freie und städtische Kulturschaffende zum Schulterschluss zusammenfinden und als gleichberechtigte Partner gemeinsame künstlerische und am Gemeinwohl orientierte Qualitätskriterien für die Vergabe der öffentlichen Mittel entwickeln. Nur so können sie dem Verteilungskampf, der ihnen von außen ohnehin aufgedrängt werden wird, widerstehen und sich gegenüber den scheinbar existentielleren Sozialaufgaben der Kommunen behaupten. Für die Solidarität zwischen freien und institutionellen Kulturschaffenden spricht auch der Umstand, dass an den städtisch-staatlichen Opernhäusern, Budget-Kürzungen einseitig zu Lasten der künstlerischen Kräfte gehen, die oft der freien Musikszene entstammen. Indes muss angesichts der momentanen Ungleichbehandlung der kommunalen und freien Kultur durch die öffentlichen Träger eigens betont werden, dass Solidarität auf Gegenseitigkeit beruht.

Zukunftsmusik: Zwischen Hoffen und Bangen

In Anbetracht der vielerorts existenzbedrohenden Etat Kürzungen und der allgemein verschlechterten Rahmenbedingungen fällt es schwer, inmitten der Krisen- und Umbruchsituation auch eine historische Chance zu sehen.

In Zeiten, da das E-Musikpublikum insgesamt schwindet und sich zunehmend in Sparten und Untersparten bis hin zu kleinsten Stilrichtungen ausdifferenziert, gelingt es den großen Opern- und Konzerthäusern immer weniger, ihre personalintensiven, teuren Säle zu füllen. Das Publikum bleibt weg, die Auslastung sinkt, der Subventionsbedarf steigt. Zusätzlich droht das seit vielen Jahrzehnten kanonisierte klassisch-romantische Repertoire sich zu erschöpfen. Die Bildung eines neuen Repertoires und nachwachsenden Stammpublikums wurde vielfach versäumt. Im Gegensatz zu den städtisch-staatlichen Institutionen können auf derlei Veränderungen der Ästhetik und Publikumsstruktur vermutlich freie Ensembles und Veranstalter flexibler reagieren. Womöglich können sie sich dadurch auch mittel- und langfristig besser behaupten als jene. Die freie Musikszene passt sich der zunehmenden Diversität und Heterogenität der Strömungen und des Publikums mit der Vielstimmigkeit ihrer Ensembles und lokalen Kleingliedrigkeit ihrer Spielstätten besser an. An die Stelle der einen normativen Hoch- oder gar „Leitkultur“ setzt sie das pluralistische Modell vieler Kulturen.

Das Ausmaß der gegenwärtigen Krise lässt Prognosen für die Zukunft haltlos oder gar zynisch erscheinen. Dennoch kann vielleicht die Spekulation gewagt werden, dass die freischaffende Kulturszene im Verlauf des 21. Jahrhunderts mit ihrem Potential an

ästhetischer und organisatorischer Kreativität den traditionellen bürgerlichen Kulturbetrieb ablösen wird, so wie zuvor die bürgerlichen Institutionen an die Stelle der aristokratischen Hofkultur getreten sind. Da das bürgerliche Kulturleben mit seinen Institutionen seinerzeit unter bestimmten historischen, sozialen, politischen und ökonomischen Bedingungen entstand, liegt die Annahme nahe, dass es sich nach zweihundert Jahren unter wesentlich veränderten Bedingungen entweder abermals verändert oder aber auflöst und anderen Kulturformen weicht. Hierüber wird die Zukunft entscheiden. Für die Gegenwart indes ist diese historische Spekulation als Appell an die freien Szenen zu verstehen, die eigene Entwicklung sowie die der Kultur insgesamt jetzt selbst weiterzudenken und in die Hand zu nehmen.

Voraussetzung für solch produktive Entwicklung ist freilich ein grundlegender Umdenkprozess in der Kulturpolitik und im Kultursponsoring. Namentlich das Engagement der öffentlichen Hand in Kunst und Kultur ist radikal neu zu überdenken und auf die Grundlage dessen zu stellen, was in den jeweiligen Städten und Sparten von städtischen oder freien Einrichtungen tatsächlich kulturell angeboten und von den Bürgern wahrgenommen wird. Kommt dieser Prozess jetzt durch den „Initiativkreis Freie Musik“ und das „Kulturnetz“ in Köln sowie vergleichbare Initiativen in anderen Städten in Gang, so dass endlich die qualitative und quantitative Bedeutung der freien Kulturarbeit allgemeine Anerkennung erfährt, dann dürfte vermutlich schnell Konsens darüber zu erzielen sein, dass die Rahmenbedingungen der freischaffenden Musik- und insgesamt der Kulturszene nachhaltig zu verbessern sind und an die Stelle der punktuellen Projektförderung sowie der gegenwärtigen pragmatischen Spar- und Abwicklungspolitik eine längerfristige, konzeptionell ausgereifte Förderpolitik treten muss. Erst dann werden an die Stelle der gegenwärtig zu Zwängen verkehrten passiven Freiheit wieder die Chancen der aktiven Freiheit zur Entwicklung neuer Produktions-, Rezeptions- und Kommunikationsmöglichkeiten treten.