

# Musikvermittlung im Dazwischen

---

Barbara Balba Weber

»Die schönsten Momente waren diejenigen, in denen es eben nicht darum ging, wer in welcher Profession unterwegs ist, und wir einfach auf eine natürliche, selbstverständliche Art zusammen gewirkt haben, weil alle Menschen etwas besonders gut können. Ich als Musikerin konnte mich einbringen durch Singen, Komponieren und Spielen. Aber viel mehr einfach als Mensch, der ich bin. Ich wurde dadurch ermutigt, meinen eigenen persönlichen künstlerischen Weg zu gehen und mich nicht in ein institutionelles System pressen lassen zu wollen.«

(Musikstudentin aus dem Projekt *Kulturdorf für Junge*)

Diese Studentin hat in einem transdisziplinären<sup>1</sup> Projekt erlebt, welche eindruckliche Wirkung die Ko-Kreation mit anderen Disziplinen und mit Menschen aus anderen Lebenswelten auf sie als Künstlerin haben kann. In den Bereichen der studierten Künste gibt es für die Studentin sonst kaum Ansätze, mit nicht-studierten Menschen und ihren jeweils unterschiedlichen »Musikalitäten« (König 2019: 11) – und dadurch auch mit diversen Ästhetiken und Kulturformen – auf Augenhöhe künstlerisch zu arbeiten. Die Musikstudentin erlebt im meist ausgesprochen hierarchisch funktionierenden System ›Hochkultur‹, dass klar vorgegeben ist, wer ›oben‹ ist und wer ›unten‹, wessen Kultur ›Kunst‹ ist und wessen Kultur maximal ›Kultur‹ (aber eben nicht ›Kunst‹) ist, wem etwas vermittelt werden muss und wem nicht.

In diesem Beitrag soll aufgezeigt werden, wie in dieses seit Jahrhunderten stabile System mittels Transdisziplinarität aufkünstlerischer und sozialer Ebene Bewegung gebracht werden könnte – nicht zuletzt auch in der Hoffnung, dadurch junge Musikstudent\_innen zu ermutigen, Musikvermittler\_in in eben dieser institutionellen ›Hochkultur‹ zu werden und diese dadurch zu erneuern. Musikvermittler\_innen kommt in solchen Prozessen eine wichtige Rolle zu: Sie vermitteln zwischen unterschiedlichen Grup-

---

1 Um gewisse Prozesse zu beschreiben, werden unter anderem die Begriffe ›Disziplin(en)‹, ›Inter- und Transdisziplinarität‹ verwendet, die im vorliegenden Fall explizit weit über die Disziplinen innerhalb der Wissenschaften hinaus reichen und fast alle Lebensbereiche betreffen.

pen von Menschen, sie vermitteln zwischen Menschen und Musik, zwischen Musik und anderen Künsten und zwischen Musik und Teilbereichen der Kultur<sup>2</sup> allgemein.

Im Text werden zunächst einige theoretische Gedanken formuliert und diese danach anhand eines aktuellen Projektes der Autorin reflektiert. In diesem erarbeitet eine heterogen zusammengesetzte Gruppe – die sogenannten ›Storyteller‹ – kollektive Kunst, die auf diversen Ebenen als transdisziplinär bezeichnet werden kann. Der Terminus des ›Storytellings‹ für die Beschreibung solch künstlerisch-sozialer Prozesse wird in Anlehnung an die transdisziplinär arbeitende Künstlerin und Wissenschaftlerin Mahroo Movahedi<sup>3</sup> übernommen. Dabei werden transdisziplinäre Kombinationen mit klassischer Musik in einem musikvermittelnden Kontext in drei Kategorien unterteilt: a) Verbindungen innerhalb der Musik, b) Verbindungen innerhalb der Künste und c) außermusikalische Verbindungen.

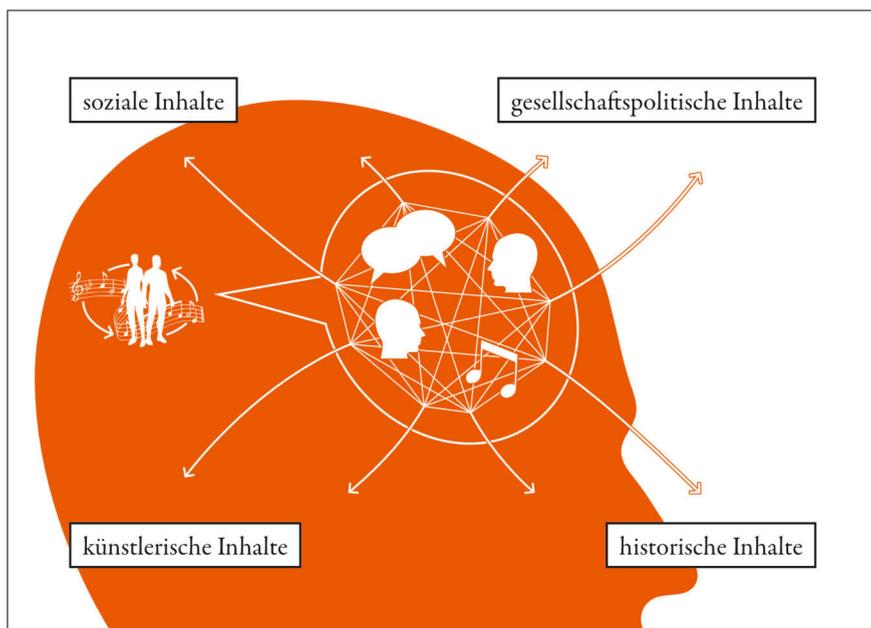
### Storytelling: Verflechtung von allem mit allem

»The drought in Iran recently became one of the country's most serious problems. It is a consequence of several fundamental factors, such as rising temperatures, evapotranspiration, and increased consumption patterns. [...] I am the storyteller of a phenomenon, of a vital source in the city with a peculiar environmental geography that is entangled with my own mental geography. I observe how powerful such a resource interconnects nature and culture not only as matter of economics and supply, but also as a social phenomenon that connects our natural world to our social and cultural world.« (Movahedi 2020: 114)

Die Tätigkeit der iranischen Künstlerin Mahroo Movahedi lässt sich nicht mehr in eine klar definierte Kunstgattung einordnen. Sie erzählt mit künstlerischen Mitteln Geschichten, in die lebensweltliche, soziale und wissenschaftliche Themen eingewoben sind, und die sich aus den Erinnerungen der Bevölkerung an sinnliche Wahrnehmungen speisen. Movahedi bezeichnet sich selbst als Storytellerin und schafft damit eine Vorlage, an der sich auch eine künstlerisch-transdisziplinär operierende Musikvermittlung orientieren kann: Musikvermittlung verstanden als ein Jonglieren mit komplexen Verbindungen von künstlerischen, sozialen, historischen und gesellschaftspolitischen Inhalten. Der oder die Musikvermittler\_in steht dabei immer dazwischen – verbindet Menschen, Künste und Themen zu einer einzigartigen Story.

2 Der Begriff ›Kultur‹ wird in dem Zusammenhang gemäß der Definition der UNESCO verwendet: »Die Kultur kann in ihrem weitesten Sinne als die Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte angesehen werden, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen. Dies schliesst nicht nur Kunst und Literatur ein, sondern auch Lebensformen, die Grundrechte des Menschen, Wertsysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen.« (Deutsche UNESCO-Kommission 1983: 121).

3 Vgl. [www.mahroo-movahedi.kleio.com/profile](http://www.mahroo-movahedi.kleio.com/profile) [08.05.2023].



Musikvermittlung im ›Dazwischen‹ ist eine Methode, um sich als Muskschaffende\_r mit künstlerischen Mitteln über die Noten hinaus in eine komplexe Welt einzubringen und sie dadurch mitzugestalten. Je nach Veranlagung und Interessen bringen solche Musikvermittler\_innen demnach kulturtheoretische, soziologische, psychologische oder musikwissenschaftliche Ansätze in ihre Projekte ein. Diese Liste ließe sich endlos erweitern, da jede\_r Musikervermittler\_in zusätzliche Interessen und Kompetenzen in die Arbeit für diverse Gesellschaftsgruppen mitbringt – oder sich diese mit der Zeit aneignet. In diesem Raum zwischen unterschiedlichen Disziplinen und Anspruchsgruppen gibt es keine Vermittlung mehr in eine einzige Richtung. Vielmehr vermittelt die parallele Beanspruchung diverser Sinne aufgrund der Zusammenführung mehrerer Disziplinen in einem einzigen Projekt mit künstlerischen Mitteln den wohl innersten Kern der Künste selbst: die sinnliche Wahrnehmung. Wie Sarah Chaker (2022: 175) aufzeigt, braucht dafür ein Projekt nicht explizit als Musikvermittlung konzipiert worden zu sein. Es sollte jedoch bewusst so angelegt sein, dass sich unterschiedliche Lebenswelten begegnen und ggf. überschneiden können.

## Experimentieren mit der Kombination von Profis und Nicht-Profis

Eines der herausforderndsten ›Dazwischen‹ stellt sicher die Verbindung von (musikalischen) Profis und Nicht-Profis<sup>4</sup> dar – genauer: das Mitdenken und künstlerische Einbeziehen von Nicht-Profis während, vor oder nach einer konzertähnlichen Situation. Sobald man mit Nicht-Profis zu tun hat, hat man es auch mit anderen Ästhetiken, anderen

4 Zur Verwendung der Begriffe ›Profis‹ und ›Nicht-Profis‹ vgl. auch Matarasso (2019: 89).

Musikgenres, anderen Bildungshintergründen und sehr diversen Lebenserfahrungen zu tun – und auf Seite der Profis mit der Unerfahrenheit und den entsprechenden Ängsten gegenüber und mit diesem ›Anderen‹. Musikvermittler\_innen stehen dabei zwischen scheinbar unvereinbaren Welten, versuchen zwischen allen Seiten zu vermitteln und sich dafür permanent mit zusätzlichen Kompetenzen zu wappnen – in anderen Künsten, in sozialen Disziplinen, in gesellschaftspolitischen Aktualitäten und historischen Hintergründen. Ein\_e Musikvermittler\_in kann also berufsbedingt nicht Expert\_in in bloß einer einzigen bestimmten Disziplin sein, sondern muss zur oder zum Meister\_in im Umgang mit Multidisziplinarität werden. Da sie oder er dabei sehr empirisch unterwegs ist – forschend, testend, laborierend –, wäre der Beruf von Musikvermittler\_innen eigentlich im Bereich des künstlerischen Experimentierens anzusiedeln (und würde dort die bisher nicht vertretene, wichtige Kategorie des Sozialen einbringen):

»Künstlerische Experimente in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst basieren [...] weniger auf Reproduzierbarkeit, Kontrolle und Messbarkeit, sondern zeichnen sich vielmehr durch Novität, Erprobung und Überraschungsmomente sowie mitunter eine intendierte Ungewissheit in werkimmanenter, produktions- und rezeptionsästhetischer Hinsicht aus. Der Akzent des künstlerischen Experimentierens ist oftmals auf Veränderung und Abgrenzung von bestehenden Traditionen gerichtet, und Ergebnisoffenheit kann ein spezielles Charakteristikum sein.« (Kreuzer 2014: 7)

Um mit den mannigfaltigen Themen und Disziplinen überhaupt experimentieren zu können, braucht es einen physischen und sozialen Raum, in dem Musikakteur\_innen, ein Stammpublikum für klassische Konzerte, neue Gesellschaftsgruppen und Expert\_innen aus anderen Disziplinen in eine produktive Beziehung treten können. Die Schaffung solcher Räume ist eine der Aufgaben von Musikvermittler\_innen. Wenn sie gelingt, ist damit auch ein komprimiertes Modell geschaffen, das auf etwas Größeres verweist: Eine solche musikalische Praxis ist eine Probe für ein gesamtgesellschaftliches Modell, das ein kulturelles Miteinander in einer pluralistischen Welt ermöglichen würde.

## Das ›Andere‹ ins eigene Haus holen

»Aufgrund ihrer historischen Rolle als Hof-, Bildungs- oder Kirchenmusik und infolge ihres über Jahrhunderte aufgebauten Expertisegefälles zwischen Musikakteuren und Publikum hat die sogenannte ›hochkulturelle‹ Musik ein grosses Problem: Der Gesamtkontext der klassischen Musik ist so stark von ›oben‹ dominiert, dass [...] sich die klassische Musik in unserer westeuropäischen Gesellschaft in der Situation befindet, dass sie nur noch mit einem sehr eingeschränkten – vorwiegend bildungsbürgerlichen – Kreis in Beziehung steht.« (Weber 2019: 213)

Das Eintreten in einen multidisziplinären, sozial hochgradig durchmischten Raum kann für Akteur\_innen einer in dem Sinn höfisch zu nennenden Musikkultur auch eine Möglichkeit sein, sich mit Themen zu beschäftigen, die in ihrer eigenen Szene unter Umständen tabuisiert sind. Der Kontakt, der Austausch, das Aushandeln, das projektartige

Verbinden mit beispielsweise Hip-Hop bringt Akteur\_innen der Klassik in interaktiven Kontakt mit einem »global vorzufindenden, langlebigen und wandelbaren Kulturphänomen«, mit einer »sozialen performativen Praxis«, die »als eine Ausformung eines allgemeinen sozio-kulturellen Wandels unter den Bedingungen einer globalen Vernetzung von postkolonialen, postindustriellen und kapitalistischen Gesellschaften« (Bock et al. 2015: 314) Teil der globalen Kultur ist. Das sind Gehalte einer Musikkultur, die der Klassik fehlen – und die sie sich deshalb als inspirierende und kritische Kategorie zu eigen machen sollte.

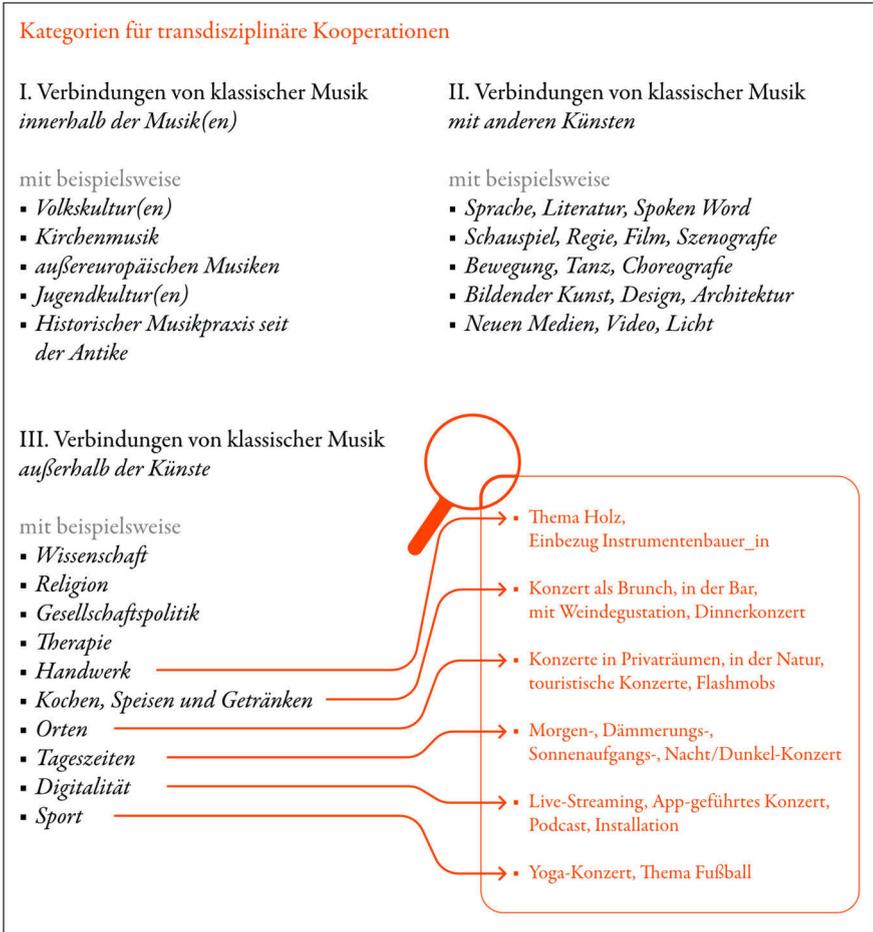
Dieser Akt verlangt zwar einiges an Distanz zu sich selbst, der Austausch mit diversen Musikgenres, Rezeptionspraxen, Ästhetiken, Formen der Partizipation, Vernetzungen mit Künsten, Alltagskultur etc. sind aber für die Lebendigkeit einer Musikkultur wichtig. Nicht das Beharren auf starren Kulturdifferenzen erhält Musikkulturen am Leben – Musik wird erst durch solche gemeinsamen Räume aus ihren orthodoxen Ritualen befreit.

Für diese Art von Musikkultur braucht es eine Konzertpraxis, die eng verbunden ist mit begleitenden Werkstätten, in denen zusammen mit Akteur\_innen aus sehr diversen Lebenssituationen bestehende Musikstücke umgestaltet und andere neu erfunden werden, in denen improvisiert und abgeändert, verkürzt, anders besetzt und vereinfacht wird – so wie dies in anderen Genres üblich ist und auch in der westlichen klassischen Musik mindestens bis ins Generalbasszeitalter durchaus gängig war. Für die Bühne wird in transformativen Formaten mit Musik insofern neu-schöpferisch umgegangen, als sie beispielsweise von den Beteiligten in Tanz, in Architektur oder in Bilder umgesetzt und übersetzt wird. Im Zuschauerraum wird mit neuen Konzertformaten experimentiert, damit aus einem gewohnten Konzertsetting ein neues Erlebnis wird, indem beispielsweise Zuhörer\_innen auf Yoga-Matten liegend den sich im Raum bewegenden Solist\_innen lauschen (vgl. Stepf/Weber 2021: 221).

## **Verbindungen innerhalb und außerhalb der Künste**

Disziplinäre Überschreitungen sind den meisten Musikvermittler\_innen vor allem im Bereich des Künstlerischen und Handwerklichen bewusst: Sie nähen sich Kostüme und bauen Bühnenbilder; sie texten, moderieren und inszenieren; als Instrumentalist\_innen singen oder arrangieren sie auch oder spielen auf anderen Instrumenten; als Musiker\_innen fotografieren, zeichnen oder filmen sie für ihre Projekte. Hinter all diesen kreativen Verbindungsversuchen auf allen Ebenen steht für die Musikvermittler\_innen immer die Absicht, den Rezipient\_innen vertiefte Zugänge zu einer bestimmten Musik zu ermöglichen. Einzig aus diesem Grund müssen für das allzu Gewohnte neue Darstellungen gefunden, neue Kontexte gestaltet, neue Texte geschrieben oder neue Interpretationen vorgenommen werden.

Transdisziplinäre Kombinationen mit Musik für eine so verstandene Musikvermittlung lassen sich in drei grobe Kategorien fassen, die unendlich weiter unterteilt werden können<sup>5</sup>:



Eine Musikvermittlung im ›Dazwischen‹ bietet für Kulturinstitutionen die Möglichkeit, dass sie nicht auf eine (einseitige) Anpassung potentieller Zielgruppen abzielen, sondern dass sie diese in einem partizipativen Prozess willkommen heißen. Mark Terkessidis verweist zurecht darauf, dass Nicht-Besucher\_innen klassischer Konzerte ja gar nichts fehlt:

»Im Kulturbetrieb wird oft genug angenommen, dass denen, die am ›kulturellen Reichtum‹ teilhaben sollen, etwas fehlt – die Sprache, die Voraussetzungen, die Kapazität-

5 Die Grafik enthält lediglich Beispiele für Kombinationsmöglichkeiten ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Die Kategorie ›Verbindungen von klassischer Musik außerhalb der Künste‹ wurde beispielhaft für den Konzertkontext ausdifferenziert.

ten oder der Zugang. Allerdings haben jene Leute, die nicht in die Theater, Museen oder Galerien strömen [...], zumeist gar nicht das Gefühl, ihnen würde etwas fehlen. Die vielen Kinder und Jugendlichen mit Migrationshintergrund sind ja nicht per se defizitär, sondern besitzen erhebliche Potentiale: Sie sind unter anderem mehrsprachig und bewegen sich selbstverständlich in transnationalen Zusammenhängen.« (Terkesidis 2019: 80)

Für die oft geforderte Barrierefreiheit für alle Gesellschaftsgruppen muss also vor allem zuerst für die Seite der Akteur\_innen selbst eine Vermittlungsarbeit geleistet werden, damit neue Dialoggruppen teilhaben können (und vor allem wollen). Ein Ideal für die klassische Musik wäre demnach, wenn alle professionellen Musiker\_innen in Zukunft diverse musikalische Hintergründe nicht nur respektieren, sondern kennenlernen wollten und sich mit Kompetenzen ausstatten würden, um sich als Musiker\_in auch außerhalb des geschützten Rahmens der Bühne mit einem ihnen noch fremden Publikum anzufreunden zu können. Dafür braucht es vielfältige Verbindungen innerhalb der Musikgenres und innerhalb der Künste sowie außermusikalische Verbindungen. Und dafür müssen Musikvermittler\_innen auch Komfortzonen verlassen: Es gilt, unter Umständen auch unbequeme (weil noch nicht erprobte) Außenbeziehungen zu schaffen, unbequeme (weil noch nicht bestehende) musikalische Austauschorte außerhalb der Institution aufzubauen, sich in Prozesse unabsehbaren Ausgangs mit dem scheinbar Fremden einzulassen, sich auch musikalischen, künstlerischen und außermusikalischen Verunsicherungen zu stellen.

## Die Storyteller von Terra Vecchia

Am Beispiel des interkulturellen, interdisziplinären Projektes *Kulturdorf für Junge*<sup>6</sup> wird mit Fokus auf die involvierten Kultur-Profis zum Schluss noch ein praktisches Beispiel dafür aufgezeigt, wie die eingangs postulierte Bewegung in ein ›hochkulturelles‹ System gebracht werden kann. Im *Kulturdorf für Junge* werden Studierende der Künste mit geflüchteten Menschen und mit Künstler\_innen aus jeweils anderen Sparten zusammengebracht, kommen mit Einheimischen und Tourist\_innen ins Gespräch, lernen die Geschichte(n) der Region kennen und bringen ihre Kunst in eine kollektive *Story* im Sinne einer transdisziplinären Erzählung ein. Die Kompetenzen, die dieses Setting von ihnen als Musiker\_innen verlangt, gehen weit über das an Hochschulen Gelehrte und in Orchestern Praktizierte hinaus. Nach einem mehrwöchigen Aufenthalt haben sie das gelernt, was sie zu einer oder einem Musiker\_in im ›Dazwischen‹ – und damit zu einer oder einem Musikvermittler\_in – macht: Sie können zwischen unterschiedlichsten Gruppen von Menschen, zwischen Menschen und Musik, zwischen Musik und anderen Künsten und zwischen Musik und Teilbereichen der Kultur vermitteln. Und sie haben erfahren, dass ihre Kunst *Sinn macht*. Sie verspüren oft zum ersten Mal auf ihrem Berufsweg ein »unerwartetes Ereignis, das ihre Sinne sättigt« (Movahedi 2020: 115).

---

6 Vgl. [www.balba.ch/aushang/kulturdorf-terra-vecchia](http://www.balba.ch/aushang/kulturdorf-terra-vecchia) [13.05.2023].

Um Geschichte(n) singenderweise professionell erzählen zu können, entwickelte das Projektteam ein eigenes System, wie mit den unterschiedlichen Sprachen auf den diversen Ebenen so umgegangen werden kann, dass alle Menschen sich mit ihren je unterschiedlichen Herkunft(en) verstehen und die künstlerischen Produkte wiederum einer erweiterten Öffentlichkeit zugänglich machen können. Die Student\_innen der Künste, die sich in der Gesellschaft oft Vorwürfen der Abgehobenheit und Nutzlosigkeit ausgesetzt fühlen, lernen dort von jungen Afghan\_innen eine noch nie erlebte Expertise in sozialen Bereichen und zu Themen der (Über-)Lebenserfahrung kennen, die sie in ihrem künstlerischen Schaffen wesentlich beeinflusst. Und sie lernen, wie man die schwierige Geschichte eines anderen Menschen mithilfe seiner Kunst mittragen kann:

»Das Einbeziehen von so vielen verschiedenen Künsten mit so unterschiedlichen Menschen gibt meinem künstlerischen Schaffen eine ganz andere Bedeutung. Auf diese Weise gemeinsam künstlerisch tätig zu sein, empfinde ich als das Sinnvollste, was ich überhaupt machen kann.« (Theaterstudentin aus dem Projekt *Kulturdorf für Junge*)

Axel Petri-Preis, Johannes Voit (Hg.)

# **Handbuch Musikvermittlung – Studium, Lehre, Berufspraxis**

**[transcript]**

We acknowledge support for the publication costs by the Open Access Publication Fund of Bielefeld University and the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG).

Veröffentlicht mit Unterstützung aus den Mitteln der Open-Access-Förderung der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

#### **Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld**

© Axel Petri-Preis, Johannes Voit (Hg.)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung & Grafiken im Innenteil: Louis Bernoth

Korrektur: Lena Gerlach, Lisa Hacek, Joshua Schippling

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839462614>

Print-ISBN: 978-3-8376-6261-0

PDF-ISBN: 978-3-8394-6261-4

Buchreihen-ISSN: 2750-5235

Buchreihen-eISSN: 2750-7114

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

# Inhalt

---

## **Vorwort**

*Johannes Voit & Constanze Wimmer* ..... 13

## **Einleitung**

*Axel Petri-Preis & Johannes Voit* ..... 15

## **I. GRUNDLAGEN**

### **Definition und Begriffe**

#### **Was ist Musikvermittlung?**

*Axel Petri-Preis & Johannes Voit* ..... 25

#### **Musikvermittlung – eine terminologische Spurensuche**

*Axel Petri-Preis* ..... 31

#### **Begründungsfiguren und -diskurse der Musikvermittlung**

*Johannes Voit* ..... 37

### **Musikvermittlung als Reflexions- und Forschungsgegenstand**

#### **Wie Musikvermittlung spielend das Konzertwesen transformiert – eine praxistheoretisch informierte Bestandsaufnahme**

*Sarah Chaker* ..... 45

<b>Musikvermittelndes Denken und Handeln</b>	
<i>Constanze Wimmer</i> .....	55

<b>Forschung in der Musikvermittlung</b>	
<i>Hendrikje Mautner-Obst</i> .....	59

## **Historische Perspektiven**

<b>Geschichte der Musikvermittlung</b>	
<i>Johannes Voit</i> .....	67

<b>Die Situation in Österreich</b>	
<i>Axel Petri-Preis</i> .....	75

<b>Die Situation in der Schweiz</b>	
<i>Irena Müller-Brozović</i> .....	79

<b>Die Situation in Südtirol</b>	
<i>Franz Comploi &amp; Franka Luise Deister</i> .....	83

<b>Die Situation in Luxemburg</b>	
<i>Bianca Hellberg</i> .....	87

## **II. AKTEUR\_INNEN**

### **Musikvermittler\_innen**

<b>Wer arbeitet musikvermittelnd?</b>	
<i>Axel Petri-Preis</i> .....	95

<b>Ausbildungsmöglichkeiten</b>	
<i>Barbara Stiller</i> .....	101

<b>Machtkritische Perspektiven auf Musikvermittlung</b>	
<i>Nina Stoffers</i> .....	107

# Institutionen

## **Musikvermittlung als Handlungsfeld an Schnittstellen**

*Johannes Voit* ..... 115

## **Konzerthäuser**

*Katja Frei* ..... 119

## **Orchester**

*Bianca Hellberg* ..... 123

## **Opernhäuser**

*Anne-Kathrin Ostrap* ..... 127

## **Festivals**

*Wiebke Rademacher* ..... 131

## **Vereine**

*Elisabeth Waraschitz* ..... 135

## **Musikschulen**

*Andrea Welte* ..... 139

## **Freie Szene**

*Wolfgang Rüdiger* ..... 143

## **Rundfunkanstalten**

*Katharina Höhne* ..... 149

## **Museen und Ausstellungshäuser**

*Edith Wregg* ..... 153

## **Musikwissenschaftliche Institute und Archive**

*Almut Ochsmann* ..... 157

## **Stiftungen**

*Leila Benazzouz* ..... 161

## **Kommunale Bildungslandschaften**

*Stefanie Finke-Grimm* ..... 165

## **Überregionale und internationale Netzwerke**

*Wiebke Rademacher, Katharina von Radowitz, Barbara Balba Weber & Doris Weberberger* ..... 171

## **Dialoggruppen**

### **Dialoggruppen der Musikvermittlung**

*Joshua Schippling & Johannes Voit* ..... 179

### **Othering versus Handlungsmacht?**

*Lisa Gaupp* ..... 187

### **Audience Engagement**

*Jutta Toelle* ..... 193

### **Community Outreach**

*Sonja Stibi* ..... 197

### **Migrationspädagogische Perspektive auf Musikvermittlung**

*Paul Mecheril* ..... 205

## **III. SPANNUNGSFELDER UND DISKURSE**

### **Musikvermittlung zwischen künstlerischer und pädagogischer Orientierung**

*Constanze Wimmer* ..... 211

### **Musikvermittlung zwischen Kunstwerk-, Dialoggruppen- und Lebensweltorientierung**

*Joshua Schippling & Johannes Voit* ..... 219

### **Musikvermittlung zwischen Verstehen und Erleben**

*Christoph Stange* ..... 227

### **Musikvermittlung zwischen strukturiertem und wildem Lernen**

*Peter Röbbke* ..... 235

### **Musikvermittlung zwischen Rezeption und Partizipation**

*Cornelia Wild* ..... 243

### **Musikvermittlung zwischen Publikumsentwicklung und sozialer Verantwortung**

*Axel Petri-Preis* ..... 251

### **Musikvermittlung zwischen Affirmation und Transformation**

*Irena Müller-Brozović* ..... 259

### **Musikvermittlung zwischen Einmaligkeit und Nachhaltigkeit**

*Johanna Ludwig* ..... 269

<b>Musikvermittlung zwischen Tradition und Innovation</b>	
<i>Malte Sachsse</i> .....	277
<b>Musikvermittlung zwischen urbanen und ländlichen Räumen</b>	
<i>Saskia Bender</i> .....	285
<b>Musikvermittlung zwischen analog und digital</b>	
<i>Lisa Unterberg</i> .....	293
<b>Musikvermittlung im Dazwischen</b>	
<i>Barbara Balba Weber</i> .....	299

## **IV. PRAXEN DER MUSIKVERMITTLUNG**

### **Überschneidungen mit verwandten Praxisfeldern**

<b>Musikvermittlung und ihre Überschneidungen mit verwandten Praxisfeldern</b>	
<i>Axel Petri-Preis</i> .....	311
<b>Community Music</b>	
<i>Alexandra Kertz-Welzel</i> .....	315
<b>Elementare Musikpädagogik</b>	
<i>Barbara Stiller</i> .....	319
<b>Musikgeragogik</b>	
<i>Monika Mayr</i> .....	325
<b>Musiktherapie</b>	
<i>Laura Bezold, Magdalena Bork &amp; Thomas Stegemann</i> .....	329
<b>Instrumentalpädagogik</b>	
<i>Wolfgang Lessing</i> .....	333
<b>Musikpädagogik</b>	
<i>Andreas Bernhofer &amp; Peter Mall</i> .....	337
<b>Soziokultur</b>	
<i>Michael Wimmer</i> .....	341
<b>Kulturelle Bildung</b>	
<i>Lisa Unterberg</i> .....	345

<b>Musiktheaterpädagogik und Musiktheatervermittlung</b>	
<i>Rainer O. Brinkmann</i> .....	349
<b>Audience Development</b>	
<i>Birgit Mandel</i> .....	353
<b>Ausgewählte Praxen</b>	
<b>Konzerte für bestimmte Dialoggruppen</b>	
<i>Sonja Stibi</i> .....	361
<b>Inszenierte Konzerte</b>	
<i>Annekatriin Klein</i> .....	369
<b>Musik kuratieren</b>	
<i>Wiebke Rademacher</i> .....	375
<b>Konzertbegleitende Formate</b>	
<i>Johannes Voit</i> .....	381
<b>Kompositionsprojekte</b>	
<i>Hans Schneider</i> .....	389
<b>Deconstructing Community &amp; Vermittlung</b>	
<i>Elisabeth Bernroither &amp; Gordana Crnko</i> .....	397
<b>Musikvermittlung in freiheitsentziehenden Kontexten</b>	
<i>Annette Ziegenmeyer</i> .....	401
<b>Interreligiöse Musikprojekte</b>	
<i>Bernhard König</i> .....	407
<b>Musikvermittlung in Radiosendungen und audiovisuellen Medien</b>	
<i>Hans Georg Nicklaus</i> .....	413
<b>Partizipative Musiktheaterprojekte</b>	
<i>Tamara Schmidt</i> .....	423
<b>Betwixt and Between – Musikvermittlung und Digitalität</b>	
<i>Alexander von Nell</i> .....	427

**Schreiben über Musik**

*Christiane Tewinkel* ..... 433

**Musikvermittlungsangebote für Menschen mit Demenz**

*Kai Koch* ..... 437

**Anhang**

**Literaturverzeichnis** ..... 445

**Autor\_innen** ..... 509