

Musikvermittlung zwischen Affirmation und Transformation

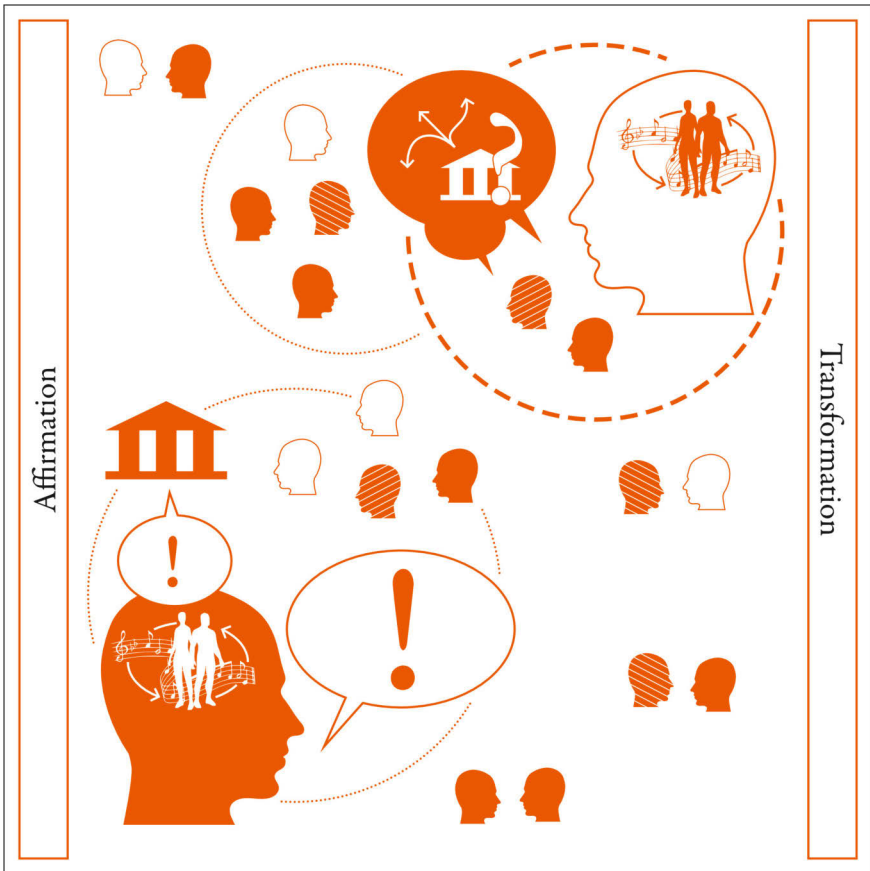
Irena Müller-Brozović

Musik wird häufig in affirmativer Absicht vermittelt: Musikvermittler_innen erhalten von einem Musikensemble oder einer Institution den Auftrag, einem Publikum bestimmte musikalische Inhalte näherzubringen. Die Musikvermittler_innen bestätigen dabei Inhalte und Werte der Auftraggeber_innen. In ihrer transformativen Funktion hingegen arbeiten Musikvermittler_innen mit unterschiedlichsten Communitys zusammen und sind impulsgebende und kritisch hinterfragende Co-Akteur_innen in einem gesellschaftlichen Kontext. In einem solchen Transformationsprozess werden nicht nur musikalische Inhalte und Formate, sondern auch bisherige Praktiken und Strukturen von Musikensembles oder Institutionen in Hinblick auf ein Mitgestalten von Gesellschaft verändert. Auch wenn die transformative Funktion von Musikvermittlung in den frühen 2000er Jahren eher selten umgesetzt wird (vgl. Mörsch 2009; Mörsch 2011: 4), entspricht sie doch dem Anliegen vieler Musikvermittler_innen und wird unterdessen als »Motor für klassische Kultureinrichtungen [bezeichnet], um diese zugänglicher, durchlässiger und anschlussfähiger an unterschiedliche kulturelle Interessen in der Bevölkerung zu gestalten« (Mandel 2022: 187). Entsprechend steht heutzutage der Begriff der ›Transformation‹ auch auf der kulturpolitischen Agenda (vgl. Bischof 2021; Gartiser 2021; Wimmer 2022a; Blaich et al. 2023; Mohr 2023). Überzeugende Transformationsprojekte werden in einschlägigen Wettbewerben ausgezeichnet, wobei Vermittlung hier als Querschnittsaufgabe und partizipativer Prozess verstanden wird, der unterschiedliche Perspektiven berücksichtigt und die beteiligten Organisationen nachhaltig und auch strukturell verändert (vgl. Mandel 2022: 87–89).

Zwischen einer affirmativen und transformativen Funktion von Musikvermittlung erstreckt sich ein breites Spektrum verschiedener Funktionen der Vermittlung. Die Kulturwissenschaftlerin Carmen Mörsch unterscheidet zwischen folgenden fünf Funktionen der Kulturvermittlung:

- affirmativ mit der Funktion, »die öffentlich anerkannten Aufgaben der Institutionen der Hochkultur zu kommunizieren« (2012: 113),

- reproduktiv mit der Funktion, ein ›Publikum von morgen‹ hervorzubringen (vgl. ebd.: 114),
- dekonstruktiv mit der Funktion, »Kulturinstitutionen, die Künste und auch die Bildungs- und Kanonisierungsprozesse, die durch sie stattfinden, gemeinsam mit dem Publikum kritisch zu befragen« (ebd.: 115),
- reformativ mit der Funktion, die Strukturen von Kulturinstitutionen zu optimieren (vgl. ebd.: 117) sowie
- transformativ mit der Funktion, eine »Kulturinstitution als Akteurin und Werkzeug gesellschaftlicher Mitgestaltung einzusetzen« (ebd.: 118).



Der vorliegende Artikel beruht auf Carmen Mörschs Unterscheidung zwischen einer affirmativen und transformativen Funktion von Kulturvermittlung, allerdings werden hier bei der affirmativen Funktion auch reproduktive Absichten einbezogen und bei der transformativen Funktion auch dekonstruktive und reformative Intentionen mitgedacht. Auch wenn Mörsch sich auf die Kulturvermittlung an Institutionen der sogenannten ›Hochkultur‹ bezieht, können ganz unterschiedliche Musiken auch von selbstständigen Musikvermittler_innen affirmativ (z.B. in einer Moderation in einem Jazzkonzert)

oder transformativ (z. B. in einem langfristigen Community-Music-Projekt mit ganz unterschiedlichen Partner_innen) vermittelt werden. So realisieren etwa der Komponist Bernhard König und das Büro für Konzertpädagogik seit den 1990er Jahren partizipative Community-Projekte zu gesellschaftlich relevanten Themen und beziehen dabei die Beteiligten von Anfang an ressourcenorientiert in den künstlerischen Prozess mit ein.¹ In transformativen Projekten reflektieren und verändern selbstständige Musikvermittler_innen ihre eigenen Praktiken, Werte und Selbstverständnisse und versuchen entsprechende Veränderungsprozesse auch bei ihren Projektpartner_innen anzustoßen.

Transformation² ist angesichts einer hypervielfältigen, postdigitalen Gesellschaft ein Leitgedanke der Kulturpolitik und des Kulturmanagements. So argumentieren Bischof (2021) und Gartiser (vgl. 2021: 121), dass Musikensembles und Institutionen nur die Wahl zwischen einem Transformieren oder Transformiert-Werden haben. Das Spannungsfeld zwischen Affirmation und Transformation erhält dadurch eine besondere Dynamik und verortet Musikvermittlung im Kontext von gesamtgesellschaftlichen und damit auch kulturpolitischen Umwälzungen. Ob Ensembles, Institutionen und deren Musikvermittlung sich eher affirmativ oder transformativ ausrichten, zeigt sich im Ausmaß ihrer Offenheit gegenüber Transformationsprozessen und hängt mit den vorhandenen Werten und Selbstverständnissen zusammen (vgl. Rosu 2014: 153 u. 157).

Affirmation als Bekräftigung von Bestehendem

Von einer affirmativen Musikvermittlung erwartet ein Musikensemble oder eine Institution, dass eine Nähe zwischen der gespielten Musik und dem Publikum aufgebaut wird und die eigenen Traditionen gepflegt und weitergegeben werden. Das Musikensemble oder die Institution erhoffen sich dadurch eine Legitimierung ihrer Arbeit und ggf. ihrer finanziellen Förderung. In ihrer affirmativen Funktion geht Musikvermittlung davon aus, dass eine bestimmte Musik ein spezialisierter Bereich ist, der Vermittlungsbedarf aufweist (vgl. Mörsch 2012: 113). Um ein interessiertes Publikum stärker an sich zu binden und – was in eine reproduzierende Funktion von Musikvermittlung übergeht – neues Publikum an die eigenen, gegebenen Inhalte heranzuführen und zu gewinnen, werden im Rahmen von affirmativer Musikvermittlung bestehende Praktiken, Fachwissen und Diskurse weitergegeben. Es werden Werte des Musikensembles und der Institution nach außen kommuniziert. Ein affirmatives Vermitteln von Musik ist serviceorientiert, wofür oft das Bild des Brückenbauens verwendet wird. Im Zentrum der Vermittlung stehen bestimmte musikalische Persönlichkeiten oder Stücke, mit denen man sich genauer auseinandersetzt, um eine bestimmte Musik differenzierter wahrzunehmen. Zwar wird

1 Vgl. die Projektdokumentationen und Kinofilme unter www.schraege-musik.de und www.konzertpaedagogik.de [26.05.2023].

2 Im Bereich der Musikvermittlung wird der Begriff ›Transformation‹ auch anderweitig verwendet, nämlich in Bezug auf Formate, Digitalisierung (vgl. Jörissen/Unterberg 2018), Lernen (vgl. Koller 2012; Klepacki/Klepacki 2018; Bugiel 2021), ästhetische Transformation (vgl. Brandstätter 2013b) und Resonanz (vgl. Müller-Brozović i.V.).

vermieden, bei den Adressat_innen von einem Defizit in Bezug auf Wissen und Fähigkeiten auszugehen (weshalb oft von einem ›Vermitteln auf Augenhöhe‹ gesprochen wird), die eigene Deutungshoheit jedoch nicht hinterfragt, weshalb eine affirmative Vermittlung tendenziell auch Ausschlüsse bestätigt (vgl. ebd.: 113 u. 198). Denn die Annahme, es handle sich bei der zu vermittelnden Musik um einen spezialisierten Bereich, verlangt nach einer Expertise und rechtfertigt deren Geltungsanspruch. Andere Ansichten hingegen werden kaum in Betracht gezogen (vgl. ebd.: 113). Wer das kommunizierte Wissen und die etablierten Praktiken der zu vermittelnden Musik nicht übernimmt oder sich nonkonform verhält, erfährt eine Abgrenzung, sei dies durch Zurechtweisung, Ablehnung oder Nichtbeachtung.

Formate des affirmativen Vermittelns von Musik haben meistens einen rezeptiven Charakter und begleiten einen Konzertbesuch oder bereiten diesen vor, wie beispielsweise Einführungsveranstaltungen, Programmhefte, Infomaterialien für Lehrpersonen, Podcasts oder Moderationen. Sie können in Publikumsgesprächen, in vorbereitenden Workshops, als gamifizierte Apps oder im Konzertformat selbst (wie beispielsweise beim Format *2 x hören*) erfolgen. Auch wenn Konzerteinführungen, das Moderieren von Konzerten für Erwachsene sowie das Verfassen von Programmhefttexten seit Anbeginn zur Ausbildung von Musikvermittler_innen gehören (so z.B. in den Masterlehrgängen in Detmold und Linz), werden diese Bereiche an Konzerthäusern und bei Orchestern meistens nicht von der Musikvermittlungsabteilung betreut. Vielmehr werden hierfür Musikwissenschaftler_innen, Dramaturg_innen, Moderator_innen oder Schauspieler_innen engagiert, die sich allenfalls selbst als Musikvermittler_innen bezeichnen. Die Musikvermittlungsabteilungen hingegen erhalten von der künstlerischen Leitung in der Regel kaum den Auftrag, Angebote für ein erwachsenes (Stamm-)Publikum zu entwickeln und anzubieten. Bestehende Angebote für Erwachsene außerhalb von traditionellen Konzerten z.B. in Form von Workshops, Yogakonzerten, Gesprächskonzerten, Hörspaziergängen, genreübergreifenden oder inszenierten Konzerten gehören zwar zu den Praktiken von Musikvermittler_innen, werden von den Veranstalter_innen jedoch häufig nicht als Musikvermittlung bezeichnet. Wirft man einen Blick in die Musikvermittlungsprogramme von Orchestern, so richten sich die Angebote meistens an Kinder, Jugendliche, Hochbetagte sowie Menschen in schwierigen persönlichen, gesundheitlichen oder sozio-ökonomischen Situationen, also an Menschen ohne besonderen Einflussbereich oder Entscheidungsmacht (wie dies beim Stammpublikum eher vorhanden ist). Auch Förderungen und Wettbewerbe im Bereich der Musikvermittlung konzentrieren sich in der Regel auf diese Adressat_innengruppen.³ Die Konzentration auf diese Bevölkerungsgruppen weist den Musikvermittler_innen eine Position außerhalb des Machtzentrums von Musikensembles und Institutionen zu, denn die Dialoggruppen der Musikvermittlung bestehen in der Regel eben nicht aus finanzstarken Förder_innen, einflussreichen Entscheidungsträger_innen oder prominenten Gesprächspartner_innen des Managements von Ensembles und Musikinstitutionen. Diese privilegierten Menschen, so vermutlich die Annahme der Veranstalter_innen,

3 Entsprechend heißen renommierte Wettbewerbe *Junge Ohren Preis*, *Young Audiences Music Awards* oder *Kultur macht stark*, vgl. www.jungeohrenpreis.de; www.jmi.net/programs/jam; www.kulturmachtstark-sh.de [12.07.2023].

interessieren sich allenfalls für Beiträge von Expert_innen, bedürfen als bestehende oder potentielle Publikumsmitglieder jedoch keiner expliziten Musikvermittlung, sehr junge und sehr alte sowie sozioökonomisch schwächere Menschen hingegen schon.

Oft arbeiten Musikvermittler_innen aber auch aus praktischen Gründen mit Menschen in pädagogischen und sozialen Einrichtungen wie Schulen, Seniorenheimen, Quartierzentren oder Krankenhäusern: Die Kooperation mit entsprechenden Institutionen gewährt eine Erreichbarkeit, eine verbindliche Organisation sowie eine langfristige Zusammenarbeit. Die musikvermittelnden Angebote für diese Bevölkerungsgruppen finden meistens nicht auf der Hauptbühne statt und erfolgen mit einem transformativen Ansatz. Sie werden von der Intendanz und dem Management oft als Nischenproduktionen behandelt, die entsprechend auch nicht im künstlerischen Hauptprogramm erscheinen, sondern unter Sonderprojekten figurieren. Nichtsdestotrotz werden gerne Fotos von gelungenen Musikvermittlungsangeboten prominent in Werbematerialien und Geschäftsberichten gezeigt, da sie mit beeindruckenden Bildern und bewegenden Geschichten ein soziales Engagement sichtbar machen. Durch diese Kommunikationsmittel erhalten die durchgeführten transformativen Vermittlungsprojekte eine affirmative Wirkung und rücken das Ensemble oder die Institution in ein gutes Licht, was verdeutlicht, dass die einzelnen Vermittlungsfunktionen in der Praxis nicht isoliert auftreten, sondern ineinandergreifen. Ob sich durch die affirmativen Zugänge eine Stärkung des bisherigen Profils des Musikensembles und eine Stabilisierung der Institution zeigt, wird neben einem Imagegewinn in der Öffentlichkeit und bei Förderern hauptsächlich anhand von quantitativen Zielvorstellungen gemessen. Wird das Musikvermittlungsprogramm gut angenommen oder erhöhen sich dadurch sogar die Publikumszahlen, so erfüllt die affirmative (und reproduktive) Musikvermittlung ihre Funktion, auch wenn die Veränderung von Auslastungszahlen nicht auf einzelne Maßnahmen zurückgeführt werden kann.

Musikvermittlungsangebote sprechen mit ihren Formaten oft ein eigenes neues Publikum an. Wie Statistiken zu Veranstaltungen von öffentlich finanzierten Orchestern in Deutschland zeigen, hat sich der Anteil von allen (auch nicht explizit affirmativen) Musikvermittlungsangeboten von 2003–2017 verdreifacht (vgl. miz 2019). Seit 2016 bilden Musikvermittlungsformate den größten und einen weiterhin wachsenden Anteil am Veranstaltungsprogramm von Orchestern. Musikvermittlungsangebote üben demzufolge nicht nur eine affirmative Funktion innerhalb des bestehenden Musikprogramms aus, sondern emanzipieren sich von traditionellen Musikformaten und gewinnen als eigenständige Produktionen an Bedeutung.

Transformation als Prozess des Umgestaltens von Bestehendem

Musikvermittler_innen, die in einer transformativen Funktion agieren, verorten sich dezidiert in einem gesellschaftlichen Kontext. Sie greifen aktuelle Themen und Herausforderungen auf und verstehen sich als Co-Akteur_innen in Interaktionsprozessen mit unterschiedlichsten Menschen und Gemeinschaften. Ihr Ziel ist nicht die Geschmacksbildung eines potentiellen Publikums, sondern die Entfaltung von künstlerischer Transformationskraft im Sinne einer Kultur von allen (vgl. Mandel 2005a: 15). Transformations-

prozesse können individuell und strukturell erfolgen. Als künstlerische und menschliche Interaktionen sind sie ergebnisoffen und manifestieren sich in ganz unterschiedlichen Formen von Zeitlichkeit: Manche blitzen in ephemerer Gestalt auf, sind also von kurzfristiger Natur, andere wiederum zeichnen sich durch Kontinuität und Nachhaltigkeit aus, einige wenige sind gar Schlüsselereignisse. Gewisse Transformationsprozesse sind umkehrbar, während andere nicht rückgängig gemacht werden können.

Musikvermittlung als Transformationsprozess ist kein Nebenschauplatz oder Feigenblatt. Als Co-Akteur_innen in einem breit aufgestellten Netzwerk beziehen Musikvermittler_innen in transformativer Funktion die Perspektiven ganz unterschiedlicher Partner_innen ein und wirken auf zentrale Aspekte des Konzertwesens ein, nämlich auf die Polity (Strukturen und Wertvorstellungen), die Politics (Prozesse und deren Realisierung) sowie auf die Polycys (Ziele, Inhalte und Aufgaben) von Ensembles und den beteiligten Institutionen. Entsprechend zeigen sich die Auswirkungen von Transformationsprozessen in einer deutlich größeren Vielfalt beim Programm, beim Personal, beim Publikum, in Partnerschaften und in den Public Relations (vgl. Müller-Brozovic 2022). Damit dies gelingt, bedarf es allerdings einer Mitbestimmung, wenn nicht gar einer Führungsposition von Musikvermittler_innen in der künstlerischen und strategischen Leitung dieser Organisationen, denn nur dann können die Erfahrungen aus den weitverzweigten Kontakten der Musikvermittler_innen (d.h. deren umfangreiches soziales Kapital) auch für Transformationsprozesse und eine stärkere gesellschaftliche Relevanz von Musikensembles und Institutionen genutzt werden. Ist dies der Fall, so wird Musikvermittlung nicht klein gehalten, sondern zur künstlerischen Querschnittsaufgabe und Haltung für das gesamte Ensemble und die betreffende Institution. Transformationsprozesse sind dann nicht nur in einer erweiterten künstlerischen Praxis im Dialog mit der Gesellschaft wahrnehmbar, sondern erfolgen innerhalb des Teams auch nach innen als so genannte Intra-Musikvermittlung (vgl. Müller-Brozović i.V.). Im Gegensatz zur affirmativen Funktion, wo Musikvermittler_innen im Auftrag der künstlerischen Leitung und des Marketings handeln und kurzfristige, klar definierte Aufgaben und Projekte ausführen und für ihre Nischenproduktionen meistens mit einem knappen Budget auskommen müssen, werden Musikvermittler_innen in einer transformativen Funktion zu Expert_innen und Partner_innen für langfristige künstlerische und strukturelle Umgestaltungsprozesse von Musikensembles und Institutionen. Zwar versteht Carmen Mörsch unter einer transformativen Funktion von Vermittlung die umfassende, auch strukturelle Veränderung von Organisationen (vgl. Mörsch 2012: 118), freilich können aber auch (selbstständige, nicht an eine Institution gebundene) Musikvermittler_innen ohne ein ganzes Haus zu verändern transformativ handeln und in der Interaktion mit verschiedenen Dialoggruppen Veränderungen – auch bei sich selbst – bewirken. Solche Transformationen zeigen sich in der Praxis auch in affirmativ geprägten Projekten, etwa wenn Orchestermusiker_innen bei einem Kinderkonzert ganz neue Interessen und Tätigkeitsfelder für sich entdecken oder das Publikum in einem traditionellen Konzert der Pianistin Gabriela Montero ein Lied singt, über das sie anschließend improvisiert. Die verschiedenen Funktionen von Vermittlung beweisen in der Praxis also ihre Durchlässigkeit.

Oftmals wird jedoch die transformative Arbeit und Kompetenz von Vermittler_innen auf der Ebene der künstlerischen Leitung und des Managements weder wahrgenommen

noch genutzt, was Carmen Mörsch als »Ignoranz« (2012: 129) bezeichnet. Musikensembles und Institutionen, die Musikvermittlung ins Zentrum ihrer künstlerischen und strategischen Arbeit stellen und einen Transformationsprozess wagen, gehören bisher zur Ausnahme. Als positives Beispiel sei auf die Veränderungen beim Beethovenfest hingewiesen, wo der künstlerische Leiter Steven Walter auf die transformative Kraft von Musikvermittlung jenseits von reiner Affirmation baut und nicht mehr zwischen Hauptprogramm und Musikvermittlung unterscheidet, sondern Musikvermittlung als Querschnittsaufgabe proklamiert.⁴ Eindrückliche Transformationsprozesse gelingen auch der Leiterin des Kulturforums Witten, Jasmin Vogel, und ihrem Team.⁵ Eine Relevanz von Kultureinrichtungen ist für sie nicht von hohen Auslastungszahlen abhängig, sondern wird durch die Partizipation der Bevölkerung erreicht, was einen grundsätzlichen Willen der Kulturinstitutionen zur Veränderung und zur Zusammenarbeit mit der Gesellschaft voraussetzt und damit die Bereitschaft, den Wünschen und Ideen von Menschen zuzuhören und diese gemeinsam mit ihnen – oft auf unkonventionelle Weise – umzusetzen. Als weitere Voraussetzungen für solche Transformationsprozesse erwähnt Vogel ein grundsätzliches gegenseitiges Vertrauen sowie die Bereitschaft, Risiken einzugehen, Verantwortung zu übernehmen, eine Fehlerkultur zu pflegen sowie statt einem Audience Development ein »Relationship Development« zu betreiben.

Entsprechend zeichnen sich potentiell transformative Musikvermittlungsvorhaben dadurch aus, dass sie (meistens) unabhängig vom Konzertprogramm und Spielplan ergebnisoffen über lange Zeit als Ko-Kreationen mit unterschiedlichen Partner_innen ausgelegt sind. Hierfür gehen Musikensembles und Institutionen langfristige Kooperationen mit außerinstitutionellen Partner_innen ein und entwickeln gemeinsam mit ihnen unter Berücksichtigung der vorhandenen Interessen und Ressourcen sowohl das inhaltliche Konzept als auch die Organisation des gemeinsamen Vorhabens (vgl. Mörsch 2012: 206). Im Gegensatz zu affirmativen, serviceorientierten Musikvermittlungspraktiken sind transformative Musikvermittlungspraktiken ressourcenorientiert: Expert_innen stellen hier nicht ihre Kenntnisse fachfremden Personen zur Verfügung, sondern es wird jeweils von den unterschiedlichen Kenntnissen und Möglichkeiten aller beteiligten Menschen ausgegangen und damit gearbeitet. Dies hat zur Folge, dass ein Musikensemble, das sich in einem Transformationsprozess befindet, sich selbst als lernende, veränderbare Organisation versteht, die die Gesellschaft mitgestaltet (vgl. Mörsch 2012: 118). Allerdings sind kollaborative, offene Prozesse, wie sie in der transformativen Musikvermittlung vorkommen, mit einem erheblichen Konfliktpotential verbunden, impliziert doch der Einbezug von ganz unterschiedlichen Kooperationspartner_innen und Perspektiven viel Unvorhergesehenes und verlangt intensive Aushandlungsprozesse. Außerdem besteht die Gefahr, dass die externen Beteiligten für die Profilierung der Institution instrumentalisiert werden, etwa durch die

4 Vgl. Steven Walter im Gespräch mit den Musikvermittlerinnen des Beethovenfests, Marion Leuschner und Lydia Kappesser: www.beethovenfest.de/de/magazin/sonderfolge-musikvermittlung/9 [12.07.2023].

5 Vgl. die Keynote von Jasmin Vogel auf dem Symposium *The Art of Music Education Vol. VIII* (2022): www.youtube.com/watch?v=jzzWjonmplo [12.07.2023].

erwähnte nachträgliche Nutzung von Bildern und persönlichen Geschichten für affirmative Zwecke. Daher müssen transformative Musikvermittlungsvorhaben hinsichtlich ihrer Entscheidungshierarchien und Machtverhältnisse reflektiert werden (vgl. Mörsch 2012: 118 u. 207). Wer von den Beteiligten hat welche (vielleicht auch unbewusste) Privilegien? Wer verfügt über welche finanziellen und persönlichen Ressourcen? Wer darf unter welchen Bedingungen was entscheiden und durchführen? In welcher Weise soll ein Vermittlungsprojekt in der Öffentlichkeit dargestellt werden? Das Konfliktpotential transformativer Musikvermittlung als komplexes Geschehen beinhaltet jedoch auch Innovationspotential und führt zu neuen Formaten, anderen Handlungslogiken und einem gewandelten institutionellen Selbstverständnis (vgl. Mörsch 2012: 207). Der Erfolg transformativer Musikvermittlung lässt sich nicht quantitativ in Publikumszahlen messen, sondern basiert auf komplexen Geschehnissen und wird in der Weiterentwicklung von Musikensembles und Institutionen sichtbar.⁶ Daher messen sich die Qualitäten einer transformativen Musikvermittlung und Kulturpolitik weniger am Erfolg künstlerischer Produktionen, sondern vielmehr an der Beschaffenheit der Partizipation und der kontinuierlichen Aushandlungsprozesse der Musikensembles und Institutionen (vgl. Wimmer 2022c: 153).

Als Beispiel transformativer Musikvermittlung gilt die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, deren Probenräume seit vielen Jahren in einer Schule liegen, weshalb sich die Musiker_innen, Lehrpersonen und Schüler_innen regelmäßig in ihrem Alltag begegnen. Aus dieser Nachbarschaft entstand und entwickelt sich das Zukunftslabor mit mehreren preisgekrönten Musikvermittlungsprojekten.⁷ Das Ensemble empfindet sein Engagement in der Schule und im Stadtteil weder als aufgezwungenen Bildungsauftrag noch als Maßnahme für Publikumsakquise, sondern als Vernetzung mit der Zivilgesellschaft und Beitrag zur Stadtentwicklung (vgl. Bishop 2015). Die Arbeit im Zukunftslabor der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen mitten in der Gesellschaft fordert von den Musiker_innen eine flexible und responsive Haltung, sie ziehen aus ihr jedoch auch Innovation und Energie (vgl. ebd.: 4). Die Musiker_innen verlassen in der Arbeit mit fachfremden Personen ihre Komfortzone und nutzen das Zukunftslabor als Korrektiv, um nicht in einem Elfenbeinturm relevante gesellschaftliche Themen und einen Austausch darüber zu verpassen (vgl. ebd.: 7).

Transformative Musikvermittlung als Demokratisierungsprozess

Musikensembles und Institutionen, die sich transformieren wollen, durchlaufen mit der Öffnung hin zur Gesellschaft einen Demokratisierungsprozess, was angesichts der gegenwärtigen gesellschaftlichen Verfasstheit mit selbstreferentiellen, homogen zusammengesetzten Blasen, einem aufkommenden Populismus und einer erodierenden Demokratie von großer Relevanz ist. Im Spannungsfeld zwischen Affirmation und Transformation orientieren sich Musikensembles und Institutionen innerhalb

6 Vgl. dazu die oben erwähnte Keynote von Jasmin Vogel, die zur Europäischen Kulturmanagerin 2021 gewählt wurde.

7 Vgl. www.kammerphilharmonie.com/kennenlernen/unternehmen/geschichte [12.07.2023].

ihres Veränderungsprozesses an den Bedürfnissen und Ressourcen der Gesellschaft und wandeln sich von einer Repräsentations- und Produktionsstätte zu einem Ort der Vermittlung (vgl. Wimmer 2022b: 230): Hier übernehmen Musikvermittler_innen nicht die Rolle von serviceorientierten Dienstleister_innen, sondern sind ressourcenorientierte Mitinitiator_innen und Co-Akteur_innen. Dass auch an einem solchen Ort die Praktiken der Musikvermittlung zwischen Affirmation und Transformation oszillieren, zeigt das Beispiel des Theaters Basel, das mit dem Foyer Public einen öffentlichen Stadtraum zur Verfügung stellt (vgl. Adam 2022). Viele Inszenierungen auf der Hauptbühne durchbrechen die vierte Wand, die das Bühnengeschehen und Publikum traditionellerweise trennt, und suchen die Interaktion mit dem Publikum, der Gesellschaft und dem öffentlichen Raum; gleichzeitig werden aber auch Einführungsvorträge für ein interessiertes Publikum angeboten. Jugendliche werden nicht nur in Workshops an Musikproduktionen herangeführt, sondern singen und spielen als Mitglieder in einem Opernclub selbst entwickelte Musiktheaterstücke. *Exklusiv für alle*⁸ (so der Name eines dreijährigen Vermittlungsprojektes ohne Zielgruppe und ohne vorbestimmten Inhalt) arbeiten Regisseur_innen, Choreograph_innen, aber auch Mitarbeitende aus dem Backstagebereich mit einer vielfältigen Gruppe von siebzig Menschen, die sich in Alter, Herkunft und Erfahrung unterscheiden, um gemeinsam eine Theaterproduktion von allen für alle zu kreieren. Sich für alle Interessierten und Mitwirkenden zu engagieren und dabei eine ganze Institution einzubeziehen, katapultiert alle Beteiligten in ein herausforderndes Spannungsfeld zwischen Affirmation und Transformation, in dem Traditionen wertgeschätzt, aber auch neu gestaltet werden.

8 Vgl. <https://archiv.theater-basel.ch/2018-19/exklusiv-fuer-alle-2018-19> [12.07.2023].

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

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

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

Historische Perspektiven

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

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

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

Die Situation in Südtirol	
<i>Franz Comploi & Franka Luise Deister</i>	83

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

II. AKTEUR_INNEN

Musikvermittler_innen

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

Ausbildungsmöglichkeiten	
<i>Barbara Stiller</i>	101

Machtkritische Perspektiven auf Musikvermittlung	
<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

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

IV. PRAXEN DER MUSIKVERMITTLUNG

Überschneidungen mit verwandten Praxisfeldern

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

Musiktheaterpädagogik und Musiktheatervermittlung	
<i>Rainer O. Brinkmann</i>	349

Audience Development	
<i>Birgit Mandel</i>	353

Ausgewählte Praxen

Konzerte für bestimmte Dialoggruppen	
<i>Sonja Stibi</i>	361

Inszenierte Konzerte	
<i>Annekatriin Klein</i>	369

Musik kuratieren	
<i>Wiebke Rademacher</i>	375

Konzertbegleitende Formate	
<i>Johannes Voit</i>	381

Kompositionsprojekte	
<i>Hans Schneider</i>	389

Deconstructing Community & Vermittlung	
<i>Elisabeth Bernroither & Gordana Crnko</i>	397

Musikvermittlung in freiheitsentziehenden Kontexten	
<i>Annette Ziegenmeyer</i>	401

Interreligiöse Musikprojekte	
<i>Bernhard König</i>	407

Musikvermittlung in Radiosendungen und audiovisuellen Medien	
<i>Hans Georg Nicklaus</i>	413

Partizipative Musiktheaterprojekte	
<i>Tamara Schmidt</i>	423

Betwixt and Between – Musikvermittlung und Digitalität	
<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