

4.4.2 »Urknall« und Evolution der SW Musikvermittlung

Sowohl in der Social Worlds/Arenas Theory als auch in der Site Ontology wird die Bedeutung von kollektiven Handlungen und Kooperation für sozialen Wandel herausgestrichen (vgl. dazu auch Kapitel 3). Nach Becker (1982: 324) entsteht eine neue soziale Welt, »when it brings together people who never cooperated before.« Diese Kooperationen finden in Überlappungen zwischen sozialen Welten statt, die Strauss (1978) als wesentlichen Prozess sozialen Wandels begreift. Schatzki (2019: 134) streicht neben »material events and processes« vor allem »nexuses of action chains« heraus und führt dies am Beispiel des Online-Diskussionsforums WELL aus. Er argumentiert, dass ein Gespräch zwischen den beiden Gründern Larry Brilliant und Stewart Brand einerseits auf bestehende Handlungsketten Bezug nahm und diese fortführte und andererseits neue Handlungsketten in Gang setzte: »Saying that the meeting was responsible for the WELL is a way of gesturing at this nexus of conversational, command, and project-pursuing chains and of acknowledging the outsized role that it and these two individuals played.« (Schatzki 2019: 129) Derartige Kooperationen und »nexuses of action chains« lassen sich in den Jahren um 2000 in Bezug auf Musikvermittlung rekonstruieren. Zahlreiche Autor_innen beschreiben die Jahre um den letzten Jahrtausendwechsel als signifikant für die weitere Entwicklung von Musikvermittlung (vgl. u.a. Stiller 2014; Mautner-Obst 2018; Voit 2019). Dies lässt sich unter anderem an bemerkbaren Prozessen der Institutionalisierung und Professionalisierung (vgl. Chaker und Petri-Preis 2019), der Etablierung des Begriffs Musikvermittlung und der Gründung von formalen Organisationen festmachen. Die Etablierung des Begriffs lässt sich auch in den Interviews mit den Untersuchungspartner_innen gut nachvollziehen, wenn Carsten beispielsweise davon erzählt, dass er in seinem Kammerorchester in den 1980er- und 1990er-Jahren Schulprojekte durchgeführt habe, noch bevor man in diesem Zusammenhang von Musikvermittlung gesprochen habe (UPT3: 69). Aus Beschreibungen von Musiker_innen, die sich ab den frühen 2000er-Jahren mit Musikvermittlung auseinandergesetzt haben, lässt sich die allmähliche Etablierung des Begriffs in diesem Zeitraum ablesen. So erzählt Dora, dass ihr der Begriff Mitte der 2000er bereits bekannt gewesen sei, allerdings sei dieser noch nicht »so allgegenwärtig« (UPT 4: 64) gewesen. Musiker_innen wie Gabriel und Jasmin, die erst in den vergangenen Jahren mit Musikvermittlung in Berührung kamen, verwenden den Begriff hingegen ganz selbstverständlich.

Vor dem Hintergrund der Social Worlds/Arenas Theory und der Site Ontology werde ich in den folgenden Abschnitten zeigen, dass es zu Beginn der 2000er-

Jahre¹⁰ zu einem »Urknall der Musikvermittlung« (Petri-Preis 2022a) kam, aus dem eine eigenständige SW Musikvermittlung entstand.¹¹

4.4.2.1 Das klassische Konzert in der Krise

Die Publikumsforschung zeigt, dass Zuschauer_innenzahlen von klassischen Konzerten seit vielen Jahren rückläufig sind, was in aller Regel auf das hohe Durchschnittsalter der Besucher_innen und das mangelnde Interesse von jungen Menschen für klassische Konzerte zurückgeführt wird.¹² Stefanie Rhein beispielsweise verweist darauf, dass »die Hochkultur in den letzten Jahren in nahezu allen Bereichen massive Zuschauerverluste hinnehmen musste« (Rhein 2010: 1343). Der 8. Kulturbarometer aus dem Jahr 2005 zeigt, dass jener Anteil in der deutschen Bevölkerung, der mindestens einmal im Jahr ein klassisches Konzert besucht, im Zeitraum von 1993/94 bis 2004/05 um sechs Prozent sank (vgl. MIZ 2005). Nach Altersgruppe aufgeschlüsselt ist erkennbar, dass es lediglich in der Kohorte der ab 65-Jährigen einen leichten Anstieg gab. Der Anteil unter den 50- bis 64-Jährigen blieb annähernd gleich, während in allen anderen Kohorten der Prozentsatz deutlich sank. Keuchel argumentiert, dass dieser Rückgang bereits seit 1965 zu beobachten sei, als noch 58 % der unter 40-Jährigen im Vergleich zu 26 % im Jahr 2005 mindestens einmal im Jahr eine Oper besuchte. Eine abnehmende Tendenz von Konzert- und Musiktheaterbesuchen konstatieren auch Heiner Gembris und Jonas Menze (2018: 310) für den Zeitraum zwischen 2000/01 und 2014/15: »Während die Summe der Musiktheater- und Konzertveranstaltungen nur geringfügig um 2,0 % von 19.465 auf 19.070 sank, sanken die Besucherzahlen um 10,1 % von 12.939.386 auf 11.629.877. Dies deutet darauf hin, dass die Diskrepanz zwischen Angebot und Nachfrage wächst.« Den Besucher_innenrückgang führen sie vor allem auf die Altersstruktur des Klassikpublikums zurück. Sie verweisen in Rückgriff auf quantitative Studien auf ein Durchschnittsalter des Konzertpublikums von 55 bis 60 Jahren und berufen sich auf eine Studie von Thomas Hamann (2008), wenn sie prognostizieren, dass bis zum Jahr 2035 das Klassik-Publikum um etwa 36 % zurückgehen könnte. Sie weisen allerdings darauf hin, dass das steigende Alter des Publikums

10 Einen chronologischen Überblick über wichtige Meilensteine der Musikvermittlung von 1998 bis 2014 bietet Stiller (2014).

11 Das Bild des Urknalls soll dabei weder suggerieren, dass die soziale Welt aus dem Nichts entstand, noch dass es sich um einen kurzen und singulären Moment handelte. Vielmehr wurde über einen Zeitraum mehrerer Jahre auf der Basis von bereits bestehenden Praktiken der Grundstein für die Evolution der SW Musikvermittlung gelegt.

12 Ich beziehe mich hier vor allem auf Studien aus Deutschland. Insgesamt wird in der Literatur allerdings die Schwierigkeit formuliert, dass eine Vergleichbarkeit der durchgeführten Studien vor dem Hintergrund unterschiedlicher methodischer und theoretischer Zugänge schwer möglich ist (vgl. dazu Renz 2016: 121f.; Gembris und Menze 2018: 313).

in den Konzertsälen und Opernhäusern nicht darauf zurückzuführen sei, dass Erwachsene mit zunehmendem Alter eine Vorliebe für klassische Musik entdecken. Vielmehr handele es sich um einen Generationseffekt. Das Problem sehen sie im mangelnden Nachwuchs jüngerer Altersgruppen:

Die Generationen, die in ihrer Jugend Popmusik noch nicht kannten (weil es sie da noch nicht oder gerade erst gab) und die zwangsläufig stärker mit klassischer Musik sozialisiert wurden als die heutige Jugend, wachsen nach und nach aus dem Publikum heraus. Die nachrückenden Generationen haben eine völlig andere musikalische Sozialisation erlebt, in der Pop- und Rockmusik in der Regel die Hauptrolle spielt und der Bezug zu klassischer Musik tendenziell immer geringer wird. (Gembris und Menze 2018: 312)

So zeigen Gembris und Menze in einer grafischen Darstellung anschaulich, dass sich die Alterskohorten, die sich für klassische Musik interessieren und klassische Konzerte besuchen, zwischen 1987 und 2003 immer weiter nach hinten verschieben (vgl. auch Reuband 2019: 521-523).

Johannes Voit (2019: 118) stellt fest, dass »[z]u den wiederkehrenden Argumenten im Begründungsdiskurs zur Musikvermittlung [...] die Ansicht [zählt], Musikvermittlung könne – im Sinne des Audience Development – durch das Heranziehen eines ›Publikums von morgen‹ einer drohenden Krise des klassischen Konzertwesens entgegenwirken.« So begründet etwa Reinhart von Gutzeit (2014: 19) die rasch zunehmende Relevanz von Musikvermittlung seit 2000 folgendermaßen: »Es ging und geht noch immer um das dramatisch zurückgehende Interesse an klassischer (ernster, anspruchsvoller) Musik und ihrer (öffentlichen) Darbietung.« Er bezeichnet die Etablierung von Musikvermittlung als eine »Herkunft aus der Krise«. Ziel müsse »eine Bewahrung des musikalisch-kulturellen Erbes und die Weiterentwicklung anspruchsvoller zeitgenössischer Musik [sein]« (Gutzeit 2014: 20). Schneider (2012: 14f.) sieht Musikvermittlung als Antwort auf den Rückgang des Klassik-Publikums angesichts gesellschaftlicher und kultureller Veränderungen. Wie Lukas Bugiel (2015) zeigt, entwickelte sich ab 2001 ein wirkmächtiger Krisendiskurs¹³, der in der Folge als Legitimationsgrundlage für musikvermittelnde Angebote diene. Er erzeugte ein insgesamt 66 Artikel umfassendes Korpus aus Printmedien, das sowohl musikpädagogische Magazine als auch die Zeitschriften »Das Orchester« und »Neue Musikzeitung« umfasst. Die beiden letztgenannten Zeitschriften spielen in der Entwicklung der sozialen Welt der Musikvermittlung eine bedeutende Rolle. Neben einer pathologisierenden Metaphorik weist Bugiel (2015: 71) als häufigstes Krisensymptom Publikumsrückgang und -überalterung nach. Außerdem zeigt er,

13 Rosa Reitsamer (2021) nimmt eine Neudeutung des Krisennarrativs vor, indem sie die Krise des klassischen Konzertlebens in rassistischen, klassistischen und sexistischen Tendenzen verortet.

dass der Diskurs durch einen »teleologischen Verlauf bestimmt [ist], der im 18. oder 19. Jahrhundert begonnen wird [...] und dessen Endpunkt als Katastrophe bzw. Untergang des aktuellen Konzertrituals und der Konzertpraxis noch in der Zukunft liegt« (Bugiel 2015: 72). Die Sprecher_innenposition des Diskurses werde, so Bugiel, durch Expert_innen und als bekannt vorausgesetzte Musiker_innen besetzt, die »die Deutung der Konzertwirklichkeit (im Sinne von Autoritätsargumenten) als krisenhaft [...] bestätigen« (Bugiel 2015: 75). Er kommt schließlich zu dem Ergebnis, dass sich das Sprechen über eine Krise des Konzerts in zweierlei Hinsicht als wirksam zeigte:

Einerseits, weil sich die Krise des Konzerts ab 2001 relativ schnell als Deutungsmuster etablieren kann und in einem späteren Verlauf des Diskurses auch über den musikpädagogischen Emittentenkreis hinaus in größeren kulturpolitischen Zusammenhängen bestätigt wird. Andererseits legitimiert der Diskurs implizit alle von den Autoren in der Rolle der Experten eingeführten Maßnahmen und Entscheidungen [...]. (Bugiel 2015: 75f.)

Wenngleich Bugiels Korpus erst mit dem Jahr 2001 startet, wurde doch bereits zuvor im Zusammenhang mit Musikvermittlung auf die Krise des Konzerts verwiesen, beispielsweise als Schneider den Pilotstudiengang Musikvermittlung – Konzertpädagogik an der Hochschule für Musik Detmold gründete (vgl. Kapitel 4.4.2.2.). Dass der Krisendiskurs auch gegenwärtig noch mit hoher Wirkmacht ausgestattet ist, spiegelt sich in den Interviews dieser Studie wider, wie ich bei den Zielen der Musiker_innen noch ausführlich zeigen werde (vgl. Kapitel 4.4.5). Fast alle Untersuchungspartner_innen beziehen sich im Hinblick auf Zielformulierungen für ihre Tätigkeit in der Musikvermittlung auf diesen Diskurs, wobei sie ihn zum Teil kritisch reflektieren. Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass in Österreich, für das es allerdings keine validen Zahlen diesbezüglich gibt, der Zuschauer_innenrückgang von den Musiker_innen selbst nicht wahrgenommen wird. So meint beispielsweise Bernhard: »Na ja, prinzipiell muss man festhalten, das Publikum ist alt. Also ü50 sag ich mal. Und das sieht man Tag für Tag in den Konzerten. Und das Bild hat sich für mich nicht verändert, seitdem ich Konzerte spiele in den großen Sälen oder so« (UPT2_2: 12-13). Und Dora sagt: »[I]ch hab jetzt keine Kenntnis von den neuesten Untersuchungen, wie der Publikumsschwund der Klassik tatsächlich gerade voraneilt und so (lacht) ähm empfinde das hier gar nicht als brisant oder aktuelles Thema« (UPT4: 93). Allerdings stellen viele Untersuchungspartner_innen fest, dass nur wenige junge Menschen und lediglich ein kleiner Teil der Bevölkerung mit klassischen Konzerten erreicht werde. Martin Tröndle (2018b: 15) kommt diesbezüglich zu folgender Einschätzung: »Bei aller Euphorie über die ausverkaufte Elbphilharmonie oder Tourismusmagneten wie die Berliner Philharmoniker sowie einzelne innovative Konzerthäuser und Festivals ernüchtern die neuesten Statistiken, nach denen die ›Klassik‹ von ca. noch 4-5 %

der Bevölkerung im Konzert gehört wird.« Diese Zahl stimmt mit dem Befund von Thomas Renz (2016: 122) überein, der nach einer aufwendigen Sekundäranalyse bestehender quantitativer Studien für die »Teilhabe der deutschen Bevölkerung an öffentlich geförderten Kultureinrichtungen« konstatiert, dass die Hälfte der deutschen Bevölkerung keine Kulturveranstaltungen besuche, regelmäßige Besuche eher in Theatern und Museen als in Konzerten erfolge und das Potenzial derjenigen, die regelmäßig Kulturveranstaltungen besuchen, bei 5 bis 15 % liege (vgl. Renz 2016: 131). Einschränkend verweist Renz darauf, dass seine Zahlen keine zeitliche Entwicklung darstellen können, wozu Längsschnittuntersuchungen fehlen, sondern eine Momentaufnahme der letzten fünfundzwanzig Jahre seien.

Insgesamt kann konstatiert werden, dass Musikvermittlung beginnend um den Jahrtausendwechsel von vielen Akteur_innen als Antwort auf rückläufige Besucher_innenzahlen in klassischen Konzerten gesehen wurde und die Krise des Konzerts in der Folge zunehmend als Legitimationsgrundlage für einschlägige Aktivitäten herangezogen wurde. Bis heute ist dieser Krisendiskurs in der SW Musikvermittlung mit hoher Wirkmacht ausgestattet.

4.4.2.2 Musikvermittlung – Konzertpädagogik an der HfM Detmold

1998 gründete der Musikpädagoge Ernst Klaus Schneider gemeinsam mit dem Dirigenten Joachim Harder und dem Musikpädagogen Hermann Große-Jäger an der Hochschule für Musik Detmold den Pilotstudiengang Musikvermittlung – Konzertpädagogik. Schneider beschreibt die Gründung des Studienganges als »eine Antwort auf den vermeintlichen oder auch wirklichen Rückgang des Konzertbesuchs und des Interesses an ›klassischer‹ Musik, eine Reaktion auf beobachtete Erosionserscheinungen« (Schneider 2019: 11). Aufgrund dieser Entwicklung war er davon überzeugt, dass klassische Musiker_innen in Zukunft vermehrt die Aufgabe haben würden, ihr Publikum direkt anzusprechen: »Wenn die Orchester und Ensembles sich nicht heute um ein neues Publikum bemühen, werden sie morgen keines mehr haben [...]« (Schneider 2009: 76). Alle drei Protagonisten waren bereits in der Konzeption und Durchführung von Konzerten für Kinder sehr aktiv.¹⁴ Harder war zum Zeitpunkt der Gründung überdies Professor für Dirigieren und Prorektor an der Hochschule und Schneider war Professor für Musikpädagogik, Leiter der Abteilung für Schulmusik und Dekan. Diese Konstellation ermöglichte die Umsetzung des Vorhabens an einer Hochschule, die – wie Schneider herausstreicht – »dem Pädagogischen gegenüber oft sehr skeptisch [war]« (Mail von Schneider am 5.12.2020). Gemeinsam entwickelten sie einen Weiterbildungslehrgang, der berufsbegleitend in vier Semestern absolviert werden konnte. Die drei

14 Große-Jäger plante und moderierte beispielsweise ab 1975 die Familienkonzerte des Sinfonieorchesters der Stadt Münster, Schneider führte ab 1990 die Detmolder Familienkonzerte und Harder trat als Dirigent in Kinder- und Familienkonzerten in Erscheinung.

Schwerpunkte des Studienganges waren »Erschließung von Musik in didaktischer Absicht«, »Bühnenpräsenz, Sprechen, Moderationspraxis« sowie »Presse- und Öffentlichkeitsarbeit« (Schneider 2019: 16). Aus dieser Schwerpunktsetzung lässt sich bereits die Schnittmenge von Musikvermittlung mit Audience Development erkennen, die sich einige Jahre später auch in der Umbenennung des Studienganges in Musikvermittlung/Musikmanagement niederschlug.¹⁵ Die Gründung des Studienganges hatte drei ganz wesentliche Auswirkungen auf die Entstehung der SW Musikvermittlung: Erstens etablierte sich der Begriff Musikvermittlung, der von Schneider im Rahmen der Studiums zum ersten Mal in diesem Zusammenhang verwendet wurde, relativ rasch als allgemein anerkannter Terminus technicus (vgl. Kapitel 4.4.2.6). Zweitens wurden in den folgenden Jahren nach dem Vorbild aus Detmold weitere Aus- und Weiterbildungsangebote an Hochschulen initiiert und drittens übernahmen Absolvent_innen des Studienganges viele der neuen Stellen an Orchestern und Konzerthäusern (vgl. zB. Schneider 2014: 40f.). Damit prägten sie die Praktiken der Musikvermittlung ganz entscheidend.

4.4.2.3 Die Initiative Konzerte für Kinder

Im Jahr 2000 wurde die Initiative Konzerte für Kinder, die von der Stiftung Deutsche Jugendmarke finanziert wurde, von der Jeunesse Musicale Deutschland ins Leben gerufen. Sie war auf mehreren Ebenen sehr einflussreich für die weitere Entwicklung von Musikvermittlung. Zentral waren zwei internationale Tagungen – Neue Wege für Junge Ohren (2001) und Konzerte für Kinder – Zukunftsaufgabe für Orchester (2002) –, bei denen es zu einem Austausch von Musiker_innen, Musikpädagog_innen und Musikvermittler_innen aus dem deutsch- und englischsprachigen Raum kam. Unter den Vortragenden befand sich nicht zuletzt Richard McNicol, einer der maßgeblichen Akteure im Bereich von Kinderkonzerten und partizipativen Projekten in Großbritannien und mit Schneider auch der Leiter des Studienganges Musikvermittlung an der Hochschule für Musik Detmold (vgl. nmz 2001). Die zweite Konferenz wurde von der Jeunesse Musicale Deutschland gemeinsam mit der Deutschen Orchestervereinigung und dem Deutschen Bühnenverein veranstaltet und behandelte vor allem die Frage, wie eine stärkere institutionelle Verankerung von Kinderkonzerten in deutschen Orchestern gestaltet sein könnte (vgl. Koch 2002). Während der zweiten Konferenz entstanden außerdem erste Ideen für eine Netzwerkorganisation, die schließlich zum *Junge Ohren Preis* 2006 und zur Gründung des Netzwerks Junge Ohren 2007 führten.

Die Initiative mündete in das stark rezipierte Handbuch *Spielräume Musikvermittlung* (Stiller et al. 2002), das sich mit praktischen Hinweisen zur Vorbereitung und Durchführung von Kinderkonzerten, Best-Practice-Beispielen und Methoden

15 Seit dem Studienjahr 2020/21 heißt der Studiengang Musikvermittlung.

der inhaltlichen Gestaltung von Kinderkonzerten an Praktiker_innen richtete. Darüber hinaus eröffnete die Neue Musikzeitung 2001 eine neue Rubrik, die zunächst nach der Initiative benannt war, aber bereits 2003 in Musikvermittlung umgetauft wurde.

4.4.2.4 Erste Abteilungen und Stellen für Musikvermittlung

Zwei Dirigenten aus Großbritannien und den USA sorgten für die Gründung der ersten Abteilungen und Stellen für Musikvermittlung an deutschen und österreichischen Orchestern. Dennis Russel Davies wurde Chefdirigent beim Bruckner Orchester Linz und gründete dort 2002 das Musikvermittlungsprogramm Move on, das inhaltlich von einem Musiker des Orchesters aufgebaut wurde. Im selben Jahr initiierte Sir Simon Rattle gemeinsam mit Richard McNicol Zukunft@BPhil. Die Gründung dieser Abteilung und damit einhergehend die Schaffung neuer Stellen wirkte als Vorbild auf andere Orchester und auch Konzertveranstalter. Das erste Musikvermittlungsprojekt der Berliner Philharmoniker war »Rhythm is it«, in dem der britische Community Dancer und Choreograf Royston Maldoom im Jahr 2003 mit 250 Berliner Schüler_innen eine Choreografie zu Igor Stravinskys *Le Sacre du Printemps* erarbeitete. Die Aufführung fand in der Arena im Berliner Stadtteil Trep-tow statt. Die Filmdokumentation zu diesem Projekt wurde nicht nur zu einem großen Erfolg bei Publikum und Presse, sondern auch mit zahlreichen Preisen wie dem Echo Klassik für die beste DVD, dem deutschen Filmpreis für den besten Dokumentarfilm und dem deutschen Kritikerpreis bedacht.¹⁶ Die hohe mediale Aufmerksamkeit machte Musikvermittlung einer breiteren Öffentlichkeit bekannt und inspirierte andere Musikinstitutionen zu vergleichbaren Projekten. Einen wesentlichen Einfluss auf die weitere Stellenentwicklung vor allem in deutschen Orchestern hatte als gewerkschaftliche Vertretung die Deutsche Orchestervereinigung. Sie war eine Partnerin der Jeunesse Musicale Deutschland in der Initiative Konzerte für Kinder und fungierte so als Multiplikatorin für ihre Mitglieder. Darüber hinaus war sie Gründungspartnerin des Netzwerks Junge Ohren, dessen Vorsitzender seither mit Gerald Mertens der Geschäftsführer der Deutschen Orchestervereinigung ist.

4.4.2.5 Forschung und Medien

Schatzki (2019: 82) konzidiert, dass »[a]ctivities can generate differences, but it is how the world reacts to these differences that bestows significance on or accords them status as innovative or inventive.« Bereits vor der breitenwirksamen öffentlichen Aufmerksamkeit in Folge von »Rhythm is it« wurde Musikvermittlung in Fachmagazinen wie »Neue Musikzeitung«, das seit der Initiative Konzert für

16 Mehr Informationen sind auf der Homepage zu finden: <http://boomtownmedia.de/en/act/rhythm-is-it> (04.01.2022).

Kinder eine eigene Rubrik zur Musikvermittlung hat, und »Das Orchester«, dessen leitender Redakteur mit Gerald Mertens der Geschäftsführer der Deutschen Orchestervereinigung und Vorsitzender des Vereins Netzwerk Junge Ohren ist, sowie der musikpädagogischen Zeitschrift »üben und musizieren« seit den frühen 2000er-Jahren medial aufgegriffen und somit in musikpädagogischen und kulturbetrieblichen Kontexten diskutiert. Forschung im Bereich von Musikvermittlung begann mit ersten Arbeiten von Anke Eberwein (1998), Ulrike Schwanse (2004), Stiller (2008) und Wimmer (2010b). Das wissenschaftliche musikpädagogische Magazin »Diskussion Musikpädagogik« behandelte Musikvermittlung erstmals in einer Schwerpunktausgabe 2005.¹⁷ Die Texte spielten im Hinblick auf die Etablierung der SW Musikvermittlung eine wichtige Rolle, weil sie einen Diskursraum eröffneten und solcherart für das »hanging together of bundles« (Schatzki 2017c: 140) als »connecting-and-threading-infrastructure« (Schatzki 2017c: 133) fungierten.

4.4.2.6 Etablierung des Begriffs Musikvermittlung

Eine Bezeichnung für die zentrale Aktivität sowie davon abgeleitet für ihre Mitglieder ist ein wichtiges Element der Etablierung für eine neue soziale Welt. Der verwendete Begriff wird zur Repräsentation nach außen verwendet und dient als diskursive Abgrenzung zu anderen sozialen Welten, mit denen unter Umständen auch Überschneidungen stattfinden. Vor allem in der Phase der Legitimierung einer sozialen Welt ist diese Funktion der Abgrenzung sehr wichtig. Für die SW Musikvermittlung konnte sich der Begriff Musikvermittlung mit seiner Verwendung für den ersten einschlägigen Studiengang rasch etablieren. Als Schneider den Pilotstudiengang an der Hochschule für Musik Detmold 1998 Musikvermittlung – Konzertpädagogik nannte, setzte er den ersten Schritt zur Etablierung des Begriffs für jene Bündel aus künstlerischen sowie pädagogischen Praktiken samt ihren materiellen Arrangements, die ich in Kapitel 4.4.4 beschreibe. Schneider betont, dass er sich bewusst für den Begriff Musikvermittlung entschieden habe, um sich von Konnotationen an Pädagogik zu distanzieren: »Wir wollten damals den Begriff ›Konzertpädagogik‹ vermeiden, weil wir für die Konzertszene kein im engeren Sinne pädagogisches Angebot (z.B. Formen von ›aufbauendem Musikunterricht‹ in Schule oder Musikschule) anstrebten.« (Schneider 2019: 13) Der Begriff Konzertpädagogik wurde zu Beginn trotz allem ebenfalls noch im Titel des Studiengangs verwendet, weil er zu diesem Zeitpunkt im Gegensatz zu Musikvermittlung als bekannt vorausgesetzt werden konnte (vgl. E-Mail von Schneider am 05.12.2020). Er geht auf Gruhn (1988: 185) zurück, der von »konzertpädagogischem Denken« im Zusammenhang mit Konzerten für Kinder schrieb. Den ersten Definitionsversuch unternahm Eberwein:

17 Weitere thematische Schwerpunkte wurden 2012 und 2019 gesetzt, 2009 und 2018 erschienen eigene Sonderhefte.

Regelmäßig angebotene außerschulische Konzertveranstaltungen für Kinder und Jugendliche, in denen professionelle Symphonieorchester in künstlerischer wie in pädagogischer Absicht klassische Konzertmusik präsentieren, um Kindern und Jugendlichen in ihnen verständlicher Form konzertante Musik nahezubringen und sie auf diese Form der Rezeption vorzubereiten. (Eberwein 1998: 11)

Wimmer (2005) erweiterte diese Definition um vor- und nachbereitende Workshops und verwendete den Begriff noch 2010 in ihrer Studie »Exchange. Qualitäten in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik« synonym mit jenem der Musikvermittlung. In einem Sammelband von Constanze Rora und Alexander Cvetko (2015) traf Hans Christian Schmidt-Banse polemisch die folgende Unterscheidung zwischen Musikvermittlung und Konzertpädagogik: »[W]omit sich Musikvermittlung befasst, sind schlichte Klangspielereien für jedermann auf Anfänger- und Erstbegegnungsniveau.« Konzertpädagog_innen gehe es dagegen um »das hochorganisierte musikalische Kunstwerk« (Schmidt-Banse 2015: 92) und sein »artifizielles, ›hochschwelliges‹ Vorhaben« (Schmidt-Banse 2015: 89).¹⁸ Konzertpädagogik konnte sich als Begriff allerdings nicht durchsetzen, was wohl vor allem an der bewussten Abgrenzung vieler Akteur_innen zur (Musik-)Pädagogik liegt, die Schneider bereits 1998 im Blick hatte. Musikvermittlung konnte sich hingegen als Terminus technicus sehr rasch etablieren, weil er einerseits medial übernommen und transportiert wurde und andererseits als Bezeichnung für die neuen Stellen, Abteilungen und Angebote in Musikinstitutionen Verwendung fand. Damit erhielten die soziale Welt und ihre zentrale Aktivität eine gemeinsame, anerkannte Bezeichnung.

4.4.2.7 Zusammenfassung

In den Jahren rund um 2000 entwickelte sich aus bis zu diesem Zeitpunkt unverbundenen Praktiken und Bündeln eine neue soziale Welt der Musikvermittlung. Von zentraler Bedeutung war die Wahrnehmung einer Krise des Konzerts, der durch musikvermittelnde Praktiken entgegengesteuert werden sollte. Mit diesem Ziel und jenem, Musiker_innen für die stetig steigende Zahl an Kinderkonzerten zu professionalisieren, wurde der Studiengang Musikvermittlung – Konzertpädagogik an der Hochschule für Musik Detmold gegründet. Dies war vor allem in zweierlei Hinsicht einflussreich: Zum Einen konnte sich der Begriff Musikvermittlung in der Folge relativ rasch als Terminus technicus etablieren, zum anderen hat-

18 In meinem Sample verwendet lediglich eine Musikerin den Begriff der Konzertpädagogik und begründet das damit, dass er »für mich ganz klar abtrennt zwischen dem vermittlerisch tätig sein, sprich das hat was ganz Verbales für mich irgendwie so als Basis, und die Konzertpädagogik umfasst gleichzeitig auch irgendwie dieses ganze Organisatorische und Konzeptionelle, was die Musikvermittlung beinhaltet« (UPT4: 91). Aus dieser Perspektive wäre dann Konzertpädagogik ein Überbegriff von Musikvermittlung.

te der Studiengang einen weitreichenden inhaltlichen Einfluss auf Praktiken der Musikvermittlung, indem viele Absolvent_innen neu geschaffene Stellen an Musikinstitutionen einnahmen. Die Initiative Konzerte für Kinder brachte durch zwei Tagungen Impulse aus den USA und Großbritannien in den deutschsprachigen Raum. Darüber hinaus vernetzte sie Akteur_innen aus der Musikpädagogik und des Konzertbetriebes miteinander, woraus nicht zuletzt das Netzwerk Junge Ohren als zentrale Netzwerkorganisation entstand. Mit Sir Simon Rattle und Dennis Russel Davies setzten zwei Dirigenten aus dem angloamerikanischen Raum wesentliche Akzente hinsichtlich öffentlichkeitswirksamer Projekte und der Etablierung von Abteilungen und Stellen in Orchestern und Konzerthäusern. Schließlich wurde diese Entwicklung durch Fachzeitschriften und Forschung begleitet, dokumentiert und analysiert, was die Bekanntheit und Bedeutung von Praktiken der Musikvermittlung sowohl unter Praktiker_innen als auch unter Forscher_innen erhöhte.

4.4.3 Akteur_innen der SW Musikvermittlung

Die Frage, wer eigentlich als Musikvermittler_in zu bezeichnen ist, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Sind es Absolvent_innen einer formalen Ausbildung in Musikvermittlung, Inhaber_innen einer entsprechenden Stelle an einer Musikinstitution oder einfach alle, die an musikvermittelnden Projekten und Konzerten teilnehmen? Im Vergleich zu vielen etablierten Berufen fehlt im Bereich Musikvermittlung ein standardisierter (Aus-)Bildungsweg. Wimmer (2021) nennt verschiedene Arbeitsverhältnisse von Musikvermittler_innen und unterscheidet fest angestellte Musikvermittler_innen an Konzerthäusern, Musiktheatern oder Orchestern, freie Musikvermittler_innen, die oftmals über ein festes Standbein an einer Schule, Musikschule oder Hochschule verfügen, und Musiker_innen, deren musikvermittelnde Tätigkeit Teil ihrer Portfolio-Karriere ist.

4.4.3.1 Empirische Befunde zu Akteur_innen in der Musikvermittlung

Im Jahr 2001 formulierte Ursula Brandstätter eine fiktive Stellenausschreibung für Musikvermittler_innen der Zukunft. Unter dem Punkt »Aufgabenfelder« nennt sie die Planung, Organisation und Durchführung diverser Formate von »neue[n] Präsentationsformen von Musik« bis zu »musikalischen Kreativwochen«, dazu beschreibt sie ein breites Spektrum an erforderlichem Wissen und Können, das von der »Kenntnis von Musik unterschiedlicher Stile, Zeiten und Länder« über »musikpraktische Fähigkeiten« bis zu »Managementfähigkeiten« ein breites Spektrum umfasst. Bezahlung, Arbeitszeiten und Anstellungsverhältnis beschreibt sie als flexibel (vgl. Brandstätter 2001: 63). Das Ende ihres Artikels bildet der Befund, dass »in Zukunft vermutlich zwar Vermittler mit einem breiten musikalischen, ästhetischen und geistigen Horizont, aber verbunden mit ausgeprägten indivi-