

tagein [...] und natürlich einfach die Tatsache, dass du mit dem Instrument in die Klasse gehst und und zeigst, o. k., ich kann das wirklich spielen. (UPT9: 17-19)

Wie in der Charakterisierung Bernsteins als Vollblutmusiker und didaktisches Talent streicht er auch in diesem Zitat die aus seiner Perspektive höhere Wertigkeit instrumentalten Könnens gegenüber pädagogischem Wissen heraus. Bemerkenswert ist außerdem, dass Ilia in seinen Ausführungen über Leonard Bernstein auch aktuelle Ziele der Musikvermittlung reflektiert. So beschreibt er, dass Bernstein »sich damals auch sehr um Diversität im Publikum schon ein biss'l bemüht hat, also, man sieht zumindest bei diesen Fernsehübertragungen immer wieder auch farbige Kinder und so weiter« (UPT9: 9), was auf das aktuelle Ziel von Praktiken der Musikvermittlung verweist, klassische Konzerte für ein breites Publikum zu öffnen (vgl. Kapitel 4.4.5). Bei Gabriel erweisen sich zunächst noch in der Jugend andere Musiker_innen, die sein Instrument spielen, als *distant significant others*. Als Repräsentationen von *paradigmatic trajectories* sind sie »proposal for an identity« (Wenger 1998: 156) und damit wichtige Identifikationsfiguren für den jungen Musiker, der sich deren Videomitschnitte auf YouTube ansah. Im Hinblick auf Musikvermittlung verweist Gabriel mehrmals im Gespräch auf den britischen Sänger Freddie Mercury, dessen Musizierhaltung ihn fasziniert. Er beschreibt ihn als authentischen Musiker, der Musik gelebt habe und dessen Musik von Herzen gekommen sei (UPT7: 82). Diese Musizierhaltung erkennt er als wesentlich für eine Tätigkeit in der Musikvermittlung, weil er meint, dass nur auf diese Weise auch Begeisterung im Publikum erzeugt werden könne.⁵

7.8 Zusammenfassung

Ich zeigte in diesem Kapitel, dass meine Forschungspartner_innen informellen Lernprozessen im Gegensatz zu ihrem formalen Lernen im Hinblick auf ihre Tätigkeit in der Musikvermittlung hohe Relevanz zuschreiben. Die Musiker_innen erzählen von Lernprozessen, die sich über die gesamte Lebensspanne erstrecken, was ich mit dem Konzept lebenslangen Lernens in Verbindung brachte. Besonderen Stellenwert haben zum Teil selbstgegründete Ensembles als Versuchslabore oder *artistic laboratories*, in denen die Musiker_innen frei von strukturellen oder institutionellen Einschränkungen und in einer lernförderlichen Atmosphäre des

5 Passend dazu ist die folgende Bemerkung von Ilia, als er über die Eigenschaften von idealen Musikvermittlerinnen reflektiert: »[A]us meiner Perspektive läuft's sowieso darauf hinaus, dass alle diese Eigenschaften [er nennt vor allem Offenheit und Neugier, Anm.] einen Musiker nicht nur zu einem besseren Musikvermittler, sondern auch zu einem besseren Musiker machen« (UPT9: 135).

gegenseitigen Vertrauens neue Formate entwickeln und erproben können. Hospitationen bei anderen Orchestern spielten im Sinn eines Lernens am Modell ebenfalls eine wichtige Rolle und boten die Möglichkeit, beobachtete Praktiken in die eigene Tätigkeit zu integrieren und zu transformieren. Als legitime periphere Partizipation im Sinn von Lave und Wenger (1991) bezeichnete ich die Teilnahme der Musiker_innen an bestehenden Praktiken, in deren Rahmen sich *significant others* als für die Lernprozesse bedeutsame Menschen herauskristallisierten. Intendanten und Chefdirigenten erwiesen sich bei einigen Musiker_innen als Gatekeeper, die ein weiteres Engagement und damit weiteres Lernen in Praktiken der Musikvermittlung entweder ermöglichten oder verhinderten. Ex negativo dient schließlich der Instrumentalunterricht insofern als Lernfeld, als sich einige Musiker_innen dezidiert davon abgrenzen, weil sie dessen wahrgenommene Ziele nicht mit den eigenen Absichten in Einklang bringen können.