

Musikvermittlung zwischen künstlerischer und pädagogischer Orientierung

Constanze Wimmer

Musikvermittlung ist ein Praxisfeld, das sich gerne verweigert, wenn man es eingrenzen möchte. Ungern lässt es sich von einer Gruppe professionell vereinnahmen und noch viel weniger lässt es sich Zuschreibungen von außen gefallen, was es zu sein hat und was nicht. Woran liegt das?

Das Fach ist noch jung und etabliert sich erst im Kanon der Hochschulen und Universitäten (→ Stiller: 101). Dagegen ist die Praxis wesentlich älter (→ Voit: 67) und zeigt so vielfältige Stränge an Arbeitsweisen und Hervorbringungen, dass es schwierig ist, sie alle unter dem Umbrella-Term Musikvermittlung zu versammeln.

Seit den 1980er Jahren öffnen sich drei große Bezugsräume für musikvermittelnde Projekte und Zugänge:

- Musikvermittlung im Kulturbetrieb
- Musikvermittlung in und mit Bildungseinrichtungen
- Musikvermittlung in und mit sozialen Einrichtungen

Die Orte des Geschehens öffnen sich dabei auch jenseits der oben angeführten impulsgebenden Einrichtungen. Einige finden in den jeweiligen Häusern und Institutionen statt, einige im öffentlichen Raum oder beides. Immer treffen dabei im Nachdenken und Handeln künstlerische und pädagogische Methoden aufeinander. Manchmal sind sie schwer zu trennen, manchmal überlagern sie sich, und manchmal widersprechen sie einander sogar.

Musikvermittlung im Kulturbetrieb

Musikvermittlung trägt seit rund 40 Jahren dazu bei, dass Kinder und Jugendliche mittlerweile zum fixen Bestandteil des Publikums im Konzertbetrieb und in der Oper gehören. Inspiriert von Leonard Bernsteins *Young People's Concerts* (vgl. Bernstein 2005), experimentieren große Orchester in Europa mit dem Genre Kinder- und Jugendkon-

zert und kommen dabei zu unterschiedlichen Ergebnissen. Während große Orchester in Deutschland oder Frankreich in den 1980er und 1990er Jahren zunächst die einschlägigen Werke der Orchesterliteratur wie *Peter und der Wolf*, *Karneval der Tiere* oder *Histoire De Babar Le Petit Eléphant* mit Moderator_innen aus dem Schauspielbereich programmieren (vgl. Eberwein 1998; Germann 2006) oder Dirigenten wie Gerd Albrecht vom Pult aus zum jungen Publikum sprachen, gingen britische Orchester einen anderen Weg, indem sie das gängige Repertoire des Orchesters spielten, es aber durch ›Presenter‹ dramaturgisch kürzten, aufbereiteten oder in den Kontext einer Geschichte setzten. Der Flötist Richard McNicol oder der Saxophonist Paul Rissmann gehörten zu den ersten, die diese Form ab den 1990er Jahren entwarfen, und nicht nur zum Zuhören sondern auch immer zum Mitmachen animierten.

Zeitgleich wuchs das Feld der kammermusikalisch besetzten Konzerte für Kinder, die aufgrund ihrer Flexibilität in Bezug auf Besetzung, Probenzeiten und Bewegungsfreiheit der Musiker_innen auf der Bühne eine gesamt künstlerische Inszenierung ermöglichten. Bis in die Gegenwart entwickelt sich in diesem Bereich eine breite Vielfalt an künstlerischen Ansätzen, die von nonverbalen Konzerten für die Allerkleinsten bis zu multimedialen Performances reichen.

Zu diesem Kernrepertoire der Musikvermittlung gesellt sich heute ein Genre hinzu, das ähnliche interdisziplinäre Elemente der Inszenierung von Konzerten nutzt, um z.B. Storytelling für Erwachsene zu betreiben und mit dem Format des Konzerts in seiner üblichen Ausprägung – auf dem Podium die Musiker_innen wortlos, im Publikum die Zuhörer_innen ebenfalls wortlos – anfängt zu spielen (vgl. Uhde 2018). Die Choreographin Sasha Waltz erarbeitet mit der Akademie für Alte Musik eine mittlerweile legendäre Aufführung der *Vier Jahreszeiten* von Antonio Vivaldi im Berliner Radialsystem¹, das englische Aurora Orchestra kreiert das Format des *Orchestral Theatre* und inszeniert das gesamte Orchester gemeinsam mit Schauspielern_innen², und das Ensemble Modern geht noch einen Schritt weiter und vergibt Kompositionsaufträge für Komponist_innen, die improvisierte Beiträge des Publikums in die Aufführung integrieren³.

Die oben genannten Ansätze verbindet bei aller Unterschiedlichkeit ein Gemeinsames: Künstler_innen suchen nach Wegen, sich auf kommunikative Weise dem Publikum zuzuwenden. Ihnen genügt nicht mehr allein die bestmögliche Interpretation eines Werkes, um die Aufmerksamkeit der jungen oder erwachsenen Zuhörer_innen zu fesseln, sondern sie interessieren sich für neue Formen des Erzählens von Geschichten, des Inszenierens von Momenten des Zuhörens, der Zusammenarbeit mit anderen Künstler_innen und für die Partizipation des Publikums. Projekte in diesem Bereich entstehen dementsprechend oft in Teamarbeit.

Darüber hinaus sind jene Formate der Musikvermittlung aus dem Musikbetrieb nicht wegzudenken, die den Kontext der aufgeführten Werke aufschlüsseln und dazu beitragen, dass ein Musikstück im Konzert intensiver, persönlicher und vielleicht völlig neu gehört werden kann: beispielsweise eine kurze Anmoderation der Interpret_innen,

1 Vgl. <https://youtu.be/zWHLZ8sLTdA> [28.07.2023].

2 Vgl. <https://youtu.be/PGta6Mtecps> [28.07.2023].

3 Vgl. www.ensemble-modern.com/de/mediathek/texte/2017-12-06/connect-das-publikum-als-kuenstler-10-fragen-an-philip-venables-und-oscar-bianchi [30.05.2023].

ein interaktiver Einführungs-Workshop vor dem Konzert, ein partizipatives Künstler_innengespräch im Nachklang oder ein Format wie *2 x hören*⁴, das ein Gespräch mit den Interpret_innen in die Mitte zwischen die erste Aufführung und die Wiederholung desselben Werkes setzt.

Sind alle diese Zugänge und Formate nun künstlerisch, weil sie inmitten des Musikbetriebs verankert sind? Was meint in diesem Zusammenhang *künstlerisch*? Die einfachste Antwort wäre sicherlich, dass Künstler_innen in das Geschehen aktiv involviert sind: Komponist_innen gestalten Phasen des Mitmachens für das Publikum, Interpret_innen sprechen zu/mit ihren Zuhörer_innen, und Künstler_innen führen in inszenierten Konzerten Regie, studieren mit den Musiker_innen Choreographien ein, erzählen Geschichten mit Worten oder nonverbal. Aber ist das, was Künstler_innen im Rahmen ihrer musikvermittelnden Praxis tun, auch künstlerisch? Ist eine Anmoderation Kunst? Ist ein Gespräch über eine Komposition Kunst?

Die Basis für vieles, was über Musik gesagt wird, bilden neben der sehr persönlichen Erfahrung der Musiker_innen meistens Erkenntnisse, die man unter Musikwissenschaft subsumieren würde: Welche formalen oder harmonischen Ankerpunkte sind im Musikstück zu finden, wie wurde das Stück uraufgeführt, welche erzählenswerten Aspekte aus dem Leben des bzw. der Komponist_in vertiefen den Höreindruck? Welche programmatischen Bögen gespannt werden, sind oft dramaturgische Entscheidungen, die einerseits aus dem inneren Kern der Musikstücke heraus erwachsen oder aus dem kontextuellen Rahmen, in den ein Werk gestellt wird. Im Bereich der Konzerte für ein junges Publikum benötigen die Gestalter_innen jedenfalls pädagogische Expertise: Was interessiert welche Altersgruppe, welche Dramaturgie ist notwendig, um der Aufmerksamkeitsspanne von Kindern gerecht zu werden, welche Möglichkeiten der Interaktion bieten sich an und unterstützen den Fortgang des Geschehens etc.? (vgl. Schneider et al. 2011a)

Schon hier zeichnet sich ab, was in weiterer Folge noch viel deutlicher hervortritt: Musikvermittlung ist in sich interdisziplinär und speist sich immer aus unterschiedlichen Fachrichtungen. Ihre Qualität zeichnet sich vor allem durch die Fähigkeit ihrer Akteur_innen aus, diese Fachgrenzen mit Leichtigkeit und Tiefgang zugleich zu überspringen, alle Erkenntnisse zu nutzen, seien sie künstlerisch, pädagogisch oder musikhistorisch relevant, und sie miteinander in Beziehung zu bringen, so wie sie das Publikum in Beziehung zur Musik bringen möchten.

Leichtigkeit ohne Tiefgang und oberflächliche Selbstbedienung in den unterschiedlichen Fachrichtungen bildet im logischen Umkehrschluss die größte Gefahr für die Praxis der Musikvermittlung. Nicht ohne Grund bringen sich ›Hüter_innen‹ der Musikwissenschaft, der Musikpädagogik oder der ›reinen‹ Kunst in Stellung, um die Grenzen einer Publikumsorientierung um jeden Preis aufzuzeigen (vgl. Fridrich 2022). Und manchmal schießen sie aus Angst um das eigene Metier darüber hinaus, wenn sie das gesamte Feld der Musikvermittlung der ›Leichtigkeit‹ zeihen, ohne sich damit auseinanderzusetzen (vgl. Noltze 2010).

4 Vgl. z.B. www.youtube.com/watch?v=Q7Dib-5Funk [15.05.2023] und www.youtube.com/watch?v=isxa-jkCXKc&t=6s [15.05.2023].

Musikvermittlung in und mit Bildungseinrichtungen

Ein weiterer zentraler Bereich der Musikvermittlung ist das Workshop-Geschehen in Kindergärten und in schulischen Einrichtungen. Die heutige Praxis resultiert aus zwei Entwicklungen, die mittlerweile methodisch zusammenfließen. Einerseits suchten Orchestermusiker_innen nach interaktiven Formen der Vorbereitung in der Schule, um Kinder und Jugendliche auf den Besuch eines Konzerts oder einer Generalprobe einzustimmen, und andererseits entwickelten Komponist_innen partizipative kompositorische Ansätze, die Schüler_innen anregen sollten, eigenständig mit musikalischem Material umzugehen und dadurch persönliche und kreative Zugänge zu Werken zu erhalten. Beide Wege begannen in den 1980er Jahren des vorigen Jahrhunderts, viele Anregungen kamen aus dem Umfeld britischer Orchester und der deutschen Szene der Neuen Musik und haben sich inzwischen als *Response*-Methode (vgl. Mast/Milliken 2007; Voit 2018c) in der Orchesterszene in Deutschland und Österreich oder *Klangnetze* in Österreich (→ Schneider: 392; vgl. auch Schneider et al. 2000) einen Namen gemacht. Sowohl bei der *Response*-Methode als auch bei den *Klangnetzen* arbeiten Künstler_innen und Pädagog_innen Hand in Hand, gemeinsam beginnen sie den Prozess und teilen ihre Aufgaben im Verlauf des Projekts in wechselseitiger Absprache auf. Auf diese Weise fließen die jeweiligen Stärken der Zugänge ineinander und sind im besten Fall kaum mehr als unterschiedlich zu erkennen.

Ein Kompendium an Workshop-Ideen bietet die Reihe *Listening Lab. Materialien zur Musikvermittlung* (hg. von Wimmer/Schmidinger 2014–2019). Von Tandems bestehend aus Musikvermittler_innen und Komponist_innen werden zu ausgewählten Werken des 20. Jahrhunderts Anregungen zur interaktiven Vermittlung mit allen Altersstufen zusammengetragen. Wesentlich ist auch hier die Teamarbeit: ganz absichtsvoll wird jeder Band von einem/einer Musikvermittler_in und einem/einer Komponist_in erarbeitet, weil auf diese Weise sowohl künstlerische als auch künstlerisch-pädagogische und musikwissenschaftlich gestützte Erkenntnisse zusammenwirken können.

Größere Projekte wie *Rhythm Is It!* der Berliner Philharmoniker machten diese spezifische Form des Arbeitens mit jungen Menschen für eine größere Öffentlichkeit populär, wozu insbesondere die vielbeachtete Filmdokumentation (Grube/Sánchez Lansch 2004) beigetragen hat.⁵ Berliner Schüler_innen aus überwiegend Schulen in sozial benachteiligten Stadtteilen erarbeiteten eine Choreographie zu *Le Sacre du Printemps* von Igor Strawinsky. Der Film macht das Zusammenwirken von Künstler_innen, Lehrer_innen und Schüler_innen öffentlich und stellt zum ersten Mal breitenwirksam die Frage, ob künstlerische Herangehensweisen dazu beitragen können, sozial benachteiligte Menschen in pädagogischen Umfeldern besser zu erreichen, als es der Regelunterricht in künstlerischen Fächern kann. Der Film zeigt ausgewählte Jugendliche, wie sie im Verlauf des Projekts wachsen oder scheitern, aber auch, wie zwei Welten aufeinanderprallen, die gegensätzlicher nicht sein können. Auf der einen Seite geschulte Pädagog_innen, die jahrelange Erfahrung im Umgang mit »schwierigen« Schüler_innen mitbringen und ihr Augenmerk auf den Prozess der Erarbeitung legen, auf der anderen Seite ein künstlerisches Team rund um den Choreographen Royston Maldoom, das das künstlerische

5 Vgl. www.digitalconcerthall.com/de/film/101 [30.05.2023].

Endprodukt vor Augen hat und konzentriert und zeitweise erbarmungslos Disziplin und Konzentration einfordert.

Eine ähnlich spannungsgeladene Situation beschreibt Nina Stoffers (2019) im Zusammenhang mit transkulturellen Schulprojekten: Im Zusammenwirken von Künstler_innen und Pädagog_innen zeigt sich deutlich, dass der Fokus der Beteiligten nicht auf denselben Dingen liegt (vgl. auch Voit 2019c). Künstler_innen verfallen fast automatisch in eine klassische Probensituation, die sie aus ihrem Umfeld und Alltag gewohnt sind: Wichtige Parameter eines künstlerischen Entstehungsprozesses sind Disziplin, klare Hierarchien, künstlerischer Ausdruckswille und ein zielgerichteter Blick auf das Endergebnis. Da Musiker_innen die Schüler_innen, mit denen sie im Rahmen von Musikvermittlungs-Projekten arbeiten, nicht gut kennen, urteilen und beurteilen sie nach künstlerischen Kriterien, die sich im Moment herauskristallisieren. Das Image von »schwierigen« Schüler_innen spielt für sie keine Rolle, weil sie dieses Image aufgrund ihrer punktuellen Begegnung gar nicht kennen. Der berufliche Alltag erfordert von Pädagog_innen jedoch andere Eigenschaften: Sie kennen die Schüler_innen bereits länger und werden auch nach Ablauf des Projekts mit ihnen zusammenarbeiten. Das heißt, sie haben eine andere Perspektive auf die Klasse, haben sich zu einzelnen Schüler_innen bereits eine Meinung gebildet und erhoffen sich durch Gäste im Unterricht nicht zuletzt eine soziale Intervention, die für sie aufgrund der Dauer der Beziehung zueinander nicht mehr möglich scheint. Gleichzeitig schützen sie ihre Schüler_innen vor einem manchmal rauen Umgangston auf der Probebühne, der in der Schule normalerweise keinen Platz hat.

Selten werden Musikvermittlungsprojekte so vorbereitet, dass Künstler_innen und Lehrende auf Augenhöhe in das Projekt starten. Oft finden sich Pädagog_innen in einer zuarbeitenden Funktion wieder und sorgen für eine gute Arbeitsatmosphäre bzw. kümmern sich um die organisatorischen Rahmenbedingungen (vgl. Mall 2016). Häufig wird dabei übersehen, dass vor allem im Sekundarstufen-Bereich Pädagog_innen künstlerisch ausgebildet und durchaus in der Lage sind, klare Vorstellungen davon zu entwickeln, in welche Richtung ein Kooperationsprojekt mit einer Kultureinrichtung gehen könnte. Dafür ist es allerdings notwendig, von Seiten der Konzert- und Opernhäuser nicht mit fertigen Konzepten an die Schulen heranzutreten, sondern im Sinne einer Kolaboration diese von Beginn an gemeinsam zu entwickeln und dabei die Rollen in der Durchführung und Organisation nach den jeweiligen Fähigkeiten zu entwickeln.

Musikvermittlung in sozialen Settings

Noch vor einigen Jahren wurde Musikvermittlung seitens der Kulturinstitutionen in erster Linie als Audience Development (→ Mandel: 353) begriffen, d.h. neue Besucher_innen sollten für Kulturinstitutionen gewonnen werden, die von sich aus nicht auf die Idee gekommen wären, ein Konzert zu besuchen. Konsequenterweise bildeten Kinder und Jugendliche – v.a. im institutionellen Kontext Schule – zunächst die wichtigste Zielgruppe, verknüpft mit der Hoffnung, auf diese Weise quer durch die Gesellschaft ein nachwachsendes Publikum heranzuziehen (→ Petri-Preis: 252).

Heute verstehen sich Musikvermittler_innen ebenso als kulturelle Übersetzer_innen (vgl. Dätsch 2018), die in ihren Projekten und Formaten kulturelle Differenzen und Machtverhältnisse im Kulturbetrieb sichtbar machen und eigene künstlerische Zugänge für und mit einem heterogenen Publikum erproben. Nicht erst seit der Flucht von Hunderttausenden nach Europa 2015 fragen sich Kulturvermittler_innen aller Sparten, wie der Kultursektor auf die wachsenden Veränderungen in unserer Gesellschaft reagieren soll und ob die herkömmlichen Mittel, Zugänge zu Kunst zu schaffen, überhaupt noch angemessen sind (vgl. Ziese/Gritschke 2016).

Urbane Komplexität nennt Mark Terkessidis (vgl. 2017) die Situation im städtischen Raum, die sich aus einer »Vielheit« (Terkessidis 2019: 83) der Milieus und der Transnationalität der Bevölkerung speist. Terkessidis benutzt den Begriff der »Vielheit« statt jenen der »Vielfalt«, um damit auszudrücken, dass es keine Einheit in unserer Gesellschaft mehr geben wird, so sehr wir uns auch danach sehnen mögen. Der Unterschied zwischen Lebensentwürfen muss kollaborativ ausgehandelt werden, um sich nicht in Konflikten zu entladen. Grundvoraussetzung dafür ist, dass wir eine realistische Einschätzung und Akzeptanz dieser Vielheit aushalten können. Musikvermittler_innen agieren als Personen, die diese Ambivalenz kreativ nutzen, und sind mittlerweile auf der Suche nach einem neuen Verständnis von Teilhabe und kulturpolitischer Agenda-Setzung. Sich als Kulturschaffende gleichzeitig als politische Bürger_innen mitten in der Gesellschaft zu begreifen und gesellschaftlich wirksam zu werden, ist in Europa immer noch schwach ausgeprägt – im Unterschied zum angloamerikanischen Raum, der Artistic Citizenship als wesentlichen Motor zur Entwicklung von Gemeinschaft betrachtet: »Artistic citizens are committed to engaging in artistic actions in ways that can bring people together, enhance communal well-being, and contribute substantially to human thriving.« (Elliott et al. 2016: 7)

Musiker_innen und Musikvermittler_innen betreiben in diesem Verständnis Kunst nicht ausschließlich als Selbstzweck, sondern ebenso als Mittel zur Aufklärung, zur gesellschaftlichen Interaktion und zur Ermächtigung von Bevölkerungsgruppen, die andernfalls einen erschwerten Zugang zu öffentlich geförderten (hoch-)kulturellen Einrichtungen hätten. Artistic Citizenship versteht Kulturschaffende als Mitglieder der Gesellschaft, die mit besonderen Fähigkeiten und Begabungen ausgestattet sind und gerade deshalb in der Lage sind, integrativ und verändernd wirksam zu werden. Sogenannte »Outreach-Programme« (→ Stibi: 197) setzen dort an, wo nicht primär daran gearbeitet wird, Menschen in den Konzertsaal einzuladen, sondern mit den Musiker_innen eines Orchesters oder Ensembles Stadtteile, Begegnungszentren, Krankenhäuser, Gefängnisse oder soziale Einrichtungen wie Seniorenheime und Zentren für Demenzerkrankte zu besuchen und vor Ort in Projekte einzutauchen, die Menschen unterschiedlicher sozialer Milieus und heterogener Vorerfahrungen ins gemeinsame musikalische Tun bringen und auf diese Weise Teilhabe an Kultur für vielfältige Bevölkerungsgruppen ermöglichen.

Auch in diesem Bereich spielen sowohl künstlerische als auch pädagogische Ansätze eine Rolle, je nach Aufgabenstellung und Projekt. Wenn der Cellist Yo-Yo Ma in einem amerikanischen Impfzentrum sein Instrument auspackt, um den Wartenden ein Überraschungskonzert zu geben, während er selbst auf seine Impfung wartet, tut er dies als

Künstler, der sich seiner Artistic Citizenship bewusst ist.⁶ Wenn die Elbphilharmonie in Hamburg mit Stadtteil-Kulturzentren Musikvermittlungsprojekte entwickelt, tut sie das mit künstlerisch-pädagogisch ausgebildetem Personal, das in die Projektkonzeption beide Expertisen einfließen lässt.

Künstlerisch oder pädagogisch – (k)eine Frage der Aus- und Weiterbildung

Konsequenterweise sind auch die Ausbildungswege zur Musikvermittlung sowohl in pädagogischen als auch in künstlerischen Studiengängen angesiedelt (→ Stiller: 101) und bilden auf diesem Wege bereits an den Hochschulen eine willkommene Brücke zwischen Bühne und Gesellschaft, sei es im Konzertsaal, im Opernhaus, im Foyer, im Stadtteilzentrum, in sozialen Einrichtungen, im öffentlichen Raum oder im Wohnzimmer.

6 Vgl. www.washingtonpost.com/lifestyle/2021/03/14/yo-yo-ma-vaccine-concert [30.05.2023].

