

2. Der Forschungsstand von Musikvermittlung im Kontext von Konzertsituationen

Im Folgenden wird auf den Forschungsstand der Musikvermittlung im Bereich des Konzerts¹ eingegangen. Es sind dabei zwei wissenschaftliche Arbeiten hervorzuheben, die sich unter expliziter Berufung auf die Musikvermittlung mit der Konzertsituation beschäftigen, nämlich einerseits die Dissertation von Constanze Wimmer (2010b) und andererseits diejenige von Barbara Stiller (2008). Allerdings beziehen sich beide Publikationen angesichts der starken Entwicklung von Musikvermittlung in den letzten Jahren auf einen vergangenen Kontext und büßen daher an Aktualität ein. Neuere wissenschaftliche Publikationen zur Konzertsituation gehören zum von Martin Tröndle (2018a) neu geschaffenen interdisziplinären Forschungsfeld der *Concert Studies*, das für die vorliegende Arbeit von zentraler Bedeutung ist. In einem zweiten Schritt wird daher auf Beiträge aus den *Concert Studies* eingegangen, welche das Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit betreffen. Eine vertiefte theoretische Erörterung der Konzertsituation erfolgt zudem in Kapitel 5, womit beabsichtigt wird, musikvermittelnde Vorgehensweisen hinsichtlich bestehender Theorien zu diskutieren und zu verorten.

2.1 Musikvermittlung als Prozess des Übersetzens und Kontextualisierens

Constanze Wimmer untersucht in ihrer Dissertation die Musikvermittlungsszene der 2000er Jahre. Zu dieser Zeit heben sich vornehmlich Kinder- und Jugendkonzerte von traditionell gestalteten Konzerten ab; alternative Formate, wie moderierte Konzerte für Erwachsene oder inszenierte Konzerte, stehen erst vereinzelt auf dem Spielplan² (Wim-

1 Da Musikvermittlung erst im Begriff ist, sich international zu vernetzen (die erste Ausgabe des *International Journal of Music Mediation* erscheint 2024), beschränkt sich der hier dargelegte Forschungsstand auf den deutschsprachigen Raum.

2 Diese Beobachtung bezieht sich auf die Zeitspanne um die Jahrtausendwende. Das Konzert als soziale Praxis ist grundsätzlich Veränderungen unterworfen und historiographische Studien belegen, dass es in früheren Zeiten durchaus eine Vielfalt von Konzertformaten und mit Musikvermittlung verwandte Diskurse und Praktiken gab (Rademacher 2023; Müller-Brozović 2023b).

mer 2010b, S. 25–27). Um passende Kultur- und Konzertangebote zu entwickeln, wird das Publikum beforscht, in soziale Milieus eingeteilt und in Zielgruppen segmentiert, wobei Musikvermittlung vom Kulturmanagement den Auftrag erhält, *Audience Development* zu betreiben (Wimmer 2010b, S. 71–81). Für Wimmer »stellt [Musikvermittlung] Beziehungen zwischen Musik und Zuhörern her« (Wimmer 2010b, Buchrücken) und sie spricht der Musikvermittlung eine Funktion des Übersetzens, Kontextualisierens und Interagierens zu: »Vermitteln bedeutet [...] nicht, Überbrückungen zwischen abgegrenzten Kontexten vorzunehmen, sondern zwischen unterschiedlichen kulturellen Praktiken zu interagieren, die jeweils für sich wiederum in hybride Kontexte eingebunden sind.« (Wimmer 2010b, S. 87) In solchen Interaktionen entsteht ein *Dritter Raum* »als Prozess, in dessen Verlauf sich die Beziehungen derer überkreuzen, die an der Vermittlung teilnehmen: dabei können sich unterschiedliche Lebenswelten und kulturelle Differenzen überlagern, aber auch soziale Interaktion kann stattfinden, während Bedeutungen von Musik ausgehandelt werden.« (Wimmer 2010b, S. 87)

Wimmer positioniert damit den Vermittlungsbegriff jenseits eines hierarchischen Verhältnisses zwischen Expert*innen und dem Publikum und betont dessen Aushandlungscharakter, was ein Involvieren und Interagieren des Publikums impliziert (Wimmer 2010b, S. 88). Mit dem Kontextualisieren von Musik werden Bezüge und Beziehungen hergestellt, »es wird ein Netz von Beziehungen zwischen den künstlerischen Äußerungen und der aktuellen Sprache der Zeit, anderen sozialen Diskursen und historischen Strukturen oder Prozessen hergestellt.« (Wimmer 2010b, S. 97) Innerhalb dieses Netzes charakterisiert Wimmer die Musikvermittlung als Beziehungsstifterin. Gleichzeitig verortet Wimmer die Musikvermittlung im Kontext der Gesellschaft und schafft in der Musikvermittlungsszene ein Bewusstsein für unterschiedliche kulturelle Praktiken, vielfältige zu berücksichtigende Kontexte und einen sensiblen Umgang mit Machtverhältnissen, denn Musikvermittlung als Übersetzungsprozess geschieht im Austausch unterschiedlicher Kulturen. Während Wimmer in ihrer Arbeit die Prozesse des Übersetzens und Kontextualisierens in konkreten Beispielen illustriert, bleibt jedoch offen, wie sich eine Hybridisierung und ein *Dritter Raum* in Musikvermittlungsprojekten, abgesehen von Begegnungen und einem Austausch unter den Anwesenden, jeweils konkret manifestieren, was die Aushandlungsprozesse auszeichnet, welche Problematiken und Machtverhältnisse sich zeigen und was mögliche Auswirkungen sind. Obwohl Wimmer aus der Perspektive der *Cultural Studies* ein Verständnis von hybriden Kulturen kommuniziert und Musik in einem weiten, kulturwissenschaftlichen Sinne kontextualisiert, scheint ihr Verständnis von Musik (zumindest in den 2000er Jahren) vom Werkgedanken geprägt zu sein. Dies lässt zumindest folgende Beschreibung der Musikvermittlungspraxis vermuten: »Musikvermittler stellen [innerhalb eines *Dritten Raums*] musikalische Werke in einen erklärenden oder interpretierenden Kontext und setzen verschiedene kreative und deutende Verfahren in Gang, um Musik für den Zuhörer bedeutsam werden zu lassen.« (Wimmer 2010b, Buchrücken) Ob die Musik den einzelnen Zuhörenden tatsächlich etwas sagt und für sie bedeutsam wird, bleibt angesichts von komplexen Einflussfaktoren allerdings offen.

Fast zehn Jahre später beschreibt Wimmer die Tätigkeit von Musikvermittler*innen folgendermaßen: »Das Erklären, Fokussieren, Vergleichen, Vereinfachen, In-einen-größeren-Kontext-Stellen, gehört zum Handwerkszeug der Vermittler*innen und gründet

auf der gängigen Annahme, dass der Schlüssel zu ›Ernster Musik‹ in der Bildung und in den Bildungsvoraussetzungen verborgen liegt.« (Wimmer 2018, S. 198) Im Anschluss an Max Fuchs versteht Wimmer Bildung im Kontext von Musikvermittlung als lebenslangen subjektiven Prozess, der »ein bewusstes Verhältnis zur eigenen Vergangenheit und Zukunft [sowie] ein gelingendes und aktiv gestaltetes Leben ermöglicht.« (Wimmer 2010b, S. 41) Musikvermittlung soll demnach günstige Voraussetzungen schaffen, um sich mit sogenannter Ernster Musik auseinanderzusetzen und dabei positive Erfahrungen und Erkenntnisse zu sammeln. Als aktuelle Vermittlungsformate, die im Konzert selbst stattfinden, erwähnt Wimmer neben moderierten oder inszenierten Kinder- und Jugendkonzerten die Formate *2xHören*³, in dem die erste Konzerthälfte im Anschluss an ein Gespräch mit den Interpret*innen ein zweites Mal gespielt wird, das Konzertformat *Mittendrin*, bei dem das Publikum neben Orchestermusiker*innen sitzt und ihnen beim Musizieren über die Schulter schaut sowie *Symphonic Mob*, wo Amateurmusiker*innen zu Pultnachbar*innen der Orchestermitglieder werden und gemeinsam mit ihnen ein Stück interpretieren (Wimmer 2018, S. 202–203). Mit diesen Formaten wird das Publikum auf aktive Weise in das Konzertgeschehen eingebunden, sei dies über einen verbalen Dialog, ein direktes Mitverfolgen aus der Perspektive der Musiker*innen oder das eigene Mitspielen. Für eine Beteiligung des Publikums fordern diese Formate unterschiedliche Grade von musikalischen Vorkenntnissen. Wimmer betont, dass ein Erkennen, Lesen und Verstehen ästhetischer Symbole vermittelbar und dieses Verstehen »ein ästhetischer Wahrnehmungsvollzug [ist], der private ästhetische Empfindungen beim Hörenden auslöst« (Wimmer 2018, S. 207). Das hier erwähnte Vermitteln und Verstehen entspricht einem Übersetzungs- und Aushandlungsprozess, der von Musikvermittlung angeregt und unterstützt wird. Wimmer beschreibt den *Dritten Raum* in einer aktuelleren Publikation als Ort, an dem sich »unterschiedliche Lebenswelten und kulturelle Differenzen überlagern, aber auch soziale Interaktion stattfinden [kann], während Bedeutungen von Musik ausgehandelt werden.« (Wimmer 2018, S. 207) Der *Dritte Raum* ist geprägt von unterschiedlichen, gleichberechtigten Meinungen und Perspektiven, die zu einer Mehrdeutigkeit führen, hierarchische Positionen aufheben und das Publikum involvieren: »Musik soll nicht aus einer distanzierten Haltung heraus verstanden, sondern in vielfältiger Weise erfahren werden. Im Prozess der Rezeption sollen Möglichkeiten eröffnet werden, das Musikstück innerlich nachzuvollziehen und sich ihm dadurch auf einer persönlichen Ebene anzunähern.« (Wimmer 2018, S. 208)

Ob solche Aushandlungsprozesse tatsächlich stattfinden und gleichberechtigt erfolgen, sei dahingestellt; für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse ist jedenfalls Wimmers Hinweis, dass mit ästhetischen Prozessen und auf persönliche Weise ein Involvierendes und eine Nähe des Publikums realisiert werden soll und dies weniger in einer distanzierten Auseinandersetzung mit einem Werk erfolgt, sondern vielmehr auf einer bestimmten, persönlichen Haltung basiert (Wimmer 2018, S. 208). Wimmer verweist dabei auf Martin Seel, der drei Weisen von ästhetischen Erfahrungen unterscheidet. *Ers-*stens die kontemplative ästhetische Erfahrung, in der Musik primär sinnlich wahrgenommen wird und Musikvermittlung mit geeigneten Raumkonzepten oder Workshops (z. B.

3 Das Format *2xHören* ist entgegen Wimmers Vermutung keine Neuerfindung, sondern hat historische Vorläufer (vgl. Rademacher 2023).

mit Yoga) begünstigende Voraussetzungen schaffen kann (Wimmer 2018, S. 209). *Zweitens* die korrespondierende ästhetische Erfahrung, die eine »Bestätigung oder Ablehnung des ästhetischen Gegenstands in Bezug auf das eigene Leben« meint, was in Musikvermittlungsworkshops thematisch aufgegriffen wird (Wimmer 2018, S. 209). *Drittens* eine imaginative ästhetische Erfahrung, die für Wimmer der Erfahrung von Kunst am nächsten kommt: »Musikstücke können fremde Welten »vor Ohren« führen, die die Orientierungen und Erwartungen der Betreffenden in ungeahnter Weise überschreiten. [...] Was könnten Ideen, Stimmungen, Geschichten sein, die sich in dem Musikstück verbergen [...]« (Wimmer 2018, S. 209) – dieser Frage geht Musikvermittlung im Austausch mit dem Publikum nach, sei dies in Workshops, Gesprächskonzerten oder dramaturgisch gestalteten Kinderkonzerten. Wimmer bezeichnet Musikvermittlung als kommunikative, neugierige und einladende Haltung, die sich durch das ganze Konzertwesen zieht und die in der Begegnung mit Musik inspirierende Räume, vielfältige Umgangsweisen und überraschende Entdeckungen ermöglicht (Wimmer 2018, S. 210).

Musikvermittlung ist demnach geprägt von einer Offenheit gegenüber vielfältigen Perspektiven und sich daraus ergebenden Überraschungen. Ästhetische Erfahrungen können nach Martin Seel in einem kontemplativen, korrespondierenden und imaginativen Modus erfahren werden, wozu Musikvermittlung begünstigende Voraussetzungen und Angebote schaffen kann. In Ergänzung zu Wimmers Publikationen wird an dieser Stelle kurz auf ästhetische Ereignisse nach Martin Seel (2003) eingegangen, da sie starken Musikerlebnissen ähneln (vgl. dazu auch Kapitel 6.3.8). Ästhetische Ereignisse widerfahren Menschen; sie können nicht inszeniert oder geplant werden, sondern sorgen vielmehr für Irritation und bewirken eine Veränderung (Seel 2003, S. 39). Seel betont, dass ästhetische Ereignisse eine Störung bedeuten und sich in Wechselwirkung mit dem Publikum ereignen und zwar als Folge von Praktiken, ohne selbst eine eigene Praktik zu sein (Seel 2003, S. 40). Für die Musikvermittlung und die vorliegende Arbeit ergibt sich daraus die Problematik, dass hier nach einer intensiven Qualität von ästhetischen Erfahrungen mit Musik gesucht wird, deren Produktion nur bedingt beeinflussbar ist. Die Qualität zeichnet sich dadurch aus, dass ästhetische Ereignisse sich »im Modus des Erscheinens« vollziehen, was mit einer starken »Interaktion sinnlich vernehmbarer Qualitäten und Gestalten, in der die Individualität und Aktualität von Objekten und Situationen auffällig wird« (Seel 2003, S. 42–43) verbunden ist. Dabei geht es nicht um Aufmerksamkeit, sondern darum, dass Musik in Form eines ästhetischen Ereignisses »Präsenz [präsentiert], indem sie Präsenz produziert. [...] Das Ereignis der Kunst ist ein Ereignis der Begegnung mit Gegenwart – einer Begegnung allerdings, die für eine Weile mit der Beständigkeit und Verlässlichkeit unseres Wissens und Gewissens bricht.« (Seel 2003, S. 46) Mit einem ästhetischen Ereignis ist demnach ein vorübergehendes Verlorensein verbunden; das Ereignis lässt einen die Zeit vergessen, es hebt die Orientierung auf und verdeutlicht gleichzeitig die Präsenz von Kunst in starkem Maße. Die hier beschriebene Beschaffenheit von ästhetischen Ereignissen ähnelt den starken musikalischen Erlebnissen, wie sie Gabrielsson (2011) beschreibt und denen diese Arbeit nahegeht.

Auch wenn Wimmer Musikvermittlung als Übersetzungs-, Kontextualisierungs- und Aushandlungsprozess in einem *Dritten Raum* beschreibt, in dem ästhetische Erfahrungen in vielfältiger Weise erlebbar sind und hierzu begünstigende Formate und

Haltungen benennt, geht sie nicht auf gelingende Musikbeziehungen ein und legt ihren Fokus eher auf eine Disposition der Offenheit gegenüber der Vielfalt von Musik und deren Bedeutungen.

2.2 Kommunikative und interaktive Prozesse in Konzertsituationen

Barbara Stiller beschäftigt sich in ihrer Dissertation mit kommunikativen und interaktiven Prozessen der Musikvermittlung in moderierten Kinderkonzerten und leistet damit eine wissenschaftliche Fundierung für die Konzeption entsprechender Konzertformate (Stiller 2008, S. 10). So benennt sie unterschiedliche Umgangsweisen mit Musik, nämlich »produktive, interpretative, reflexive, intellektuelle, vereinende, beratende [sowie] koordinierende.« (Stiller 2008, S. 20) In ihrer Arbeit untersucht Stiller die konzeptionellen und methodischen Voraussetzungen von moderierten Konzerten für vier- bis sechsjährige Kinder mit dem Ziel, beim Publikum ein nachhaltiges Interesse zu wecken (Stiller 2008, S. 21–22). Mit Interesse meint Stiller eine »ernsthafte Beachtung, spontane Begeisterung und ein hohes Maß an Neugier für musikalische Phänomene« (Stiller 2008, S. 22). Ausgehend von den etymologischen Bedeutungen des Vermittlungsbegriffs, ist für Stiller

»ein Vermittler von Musik eine Mittelsperson, die im Spektrum der dargebotenen musikalischen Inhalte zwischen den Akteuren auf der Bühne und dem Publikum im Saal konsensbildend agiert. Seine Aufgabe besteht darin, Kommunikationsprozesse zu initiieren, die ein Herbeiführen musikalischer Erlebnisse ermöglichen und ein grundlegendes Interesse für musikalische Zusammenhänge seitens aller am Geschehen Beteiligten zustande bringen. Einer Person, die Musik vermittelnd handelt, geht es darum, eine möglichst vielfältig angelegte Einigung zwischen den Akteuren auf der Bühne und den besonderen Bedürfnissen des Publikums zu erzielen. Der spezifische Vermittlungsgegenstand ›Musik‹ impliziert dabei eine spezielle Art der Weitergabe von Stimmungen, Vorstellungshilfen, Kenntnissen, Fertigkeiten und musikalischem Wissen, welche vornehmlich auf der Erfahrungsebene über verschiedene Sinneskanäle stattfindet und nicht allein über Erklärungen erfolgt.« (Stiller 2008, S. 41)

Musikvermittlung kann mit Stiller als Kommunikationsprozess bezeichnet werden, in dem der musikvermittelnden Person eine Mittlerfunktion zukommt, wobei sie großen Wert darauf legt, »musikalisch besondere und künstlerisch beeindruckende Momente zu kreieren und zu vermitteln« (Stiller 2008, S. 42). Ihre Strategien für die Musikvermittlung im Konzert für Kinder lehnt Stiller an musikpädagogische Unterrichtsaspekte an, wobei »Prozesse der Vermittlung als **künstlerischer Akt**« im Zentrum eines »erlebnisorientierten Konzepts« stehen (Stiller 2008, S. 43, H.i.O.). Stiller orientiert sich in ihrer Studie am einschlägigen Sender-Empfänger-Modell der Kommunikationswissenschaften und unterscheidet grundsätzlich zwischen einer *musikalischen* Kommunikation, was ein »unmittelbares und entsprechend interaktives Einbezogen-Sein« meint und einer *musikbezogenen* Kommunikation als »kommunikative Teilnahme an öffentlichen oder privaten Kommunikationsprozessen wie Dialogen, Diskussionen und Diskursen« (Stiller 2008,