

Geschichte der Musikvermittlung

Johannes Voit

Eine Geburtsstunde der Musikvermittlung lässt sich nur schwer rekonstruieren, denn »nicht nur die Geschichte der Musik, sondern auch die des musikalischen Lehrens und Lernens [beginnt] mit der Geschichte des Menschen selbst« (Ehrenforth 2010: 19). So lassen sich sowohl für die musikalische Unterweisungen in Form eines Noviziats bzw. Meister-Schüler-Verhältnisses als auch für insitutionalisierte musikalische Bildung bereits frühe Beispiele aus der Zeit der außereuropäischen Früh- und Hochkulturen anführen (vgl. ebd. 23–39).

Das bürgerliche Konzert im 18. und 19. Jahrhundert

Als eine wesentliche Voraussetzung für das Entstehen der heutigen Musikvermittlungspraxis im deutschsprachigen Raum ist die Etablierung des bürgerlichen Konzertwesens zu nennen, das sich durch das emanzipatorische Bestreben des Bürgertums seit dem frühen 18. Jahrhundert herausgebildet hat. War der Zugang zu Konzerten lange Zeit feudalen Kreisen vorbehalten, so fand – neben der vereinzelter Öffnung fürstlicher Hauskonzerte für die Allgemeinheit und der Organisation von halböffentlichen Konzerten durch Hofmusiker_innen und andere Privatpersonen in Bürgerhäusern (vgl. Schleuning 2000: 10f.) – auch eine im Laufe des Jahrhunderts wachsende Zahl öffentlicher Konzerte statt, die »von der Gemeinde oder von einer Bürgervereinigung« (ebd.: 12) in Gasthäusern und anderen öffentlich zugänglichen Orten organisiert wurden.

Bei solchen *Konzerten für Kenner und Liebhaber* stand nicht immer nur der Musikgenuss im Fokus, vielmehr erlebte sich das Publikum selbst »als aktiven Teil der Unterhaltung, nicht nur zuhörend, sondern auch auf alle mögliche Art das schöne abendliche Zusammensein genießend« (ebd.: 152). So berichten Zeitzeug_innen, »daß außer Reden das Essen, Trinken, Rauchen und Kartenspielen lange Zeit im Konzert üblich war« (ebd.: 152). Konzertveranstalter sahen sich daher gezwungen, allerlei Maßnahmen zu ergreifen, um die Konzentration auf das musikalische Geschehen sicherzustellen: Teils wurde störendes Reden per Statut einfach verboten, teils wurde versucht, durch Änderung des Programms – etwa die Abkehr von der »Sitte, Bälle in die Konzertzyklen einzuschieben« (ebd.: 153) –, Abdunkeln und Verschließen des Saals (vgl. Konjetzky 2010: 14) oder das

Einführen einer Konzertpause (vgl. Schleuning 2000: 158) die Konzentration während der Darbietungen zu fördern (vgl. auch Tröndle 2018b). Auch die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts vielerorts verändernde räumliche Anordnung in den Aufführungsräumen trug dem Wunsch nach störungsfreiem Musikgenuss zunehmend Rechnung:

»Spieler und Publikum wurden mit der Zeit räumlich getrennt. Das erhöhte Podium wurde allgemein üblich. Akustische Verbesserung und eine auch visuelle Ausrichtung der Hörer auf die Musikquelle wurden so besser erreicht. Die Einführung von festen Sitzreihen gegen Jahrhundertende verhinderte das Umhergehen und erschwerte das Miteinandersprechen.« (Schleuning 2000: 158)

Diese aus erzieherischer Absicht ergriffenen Maßnahmen trugen dazu bei, dass sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts eine sozial distinktive Konzertpraxis herausbilden konnte – Bourdieu spricht mit Blick auf das Konzert gar von einer der »großen bürgerlichen Weihehandlungen« (1993: 148) –, deren ungeschriebene Gesetze und Konventionen bis heute Gültigkeit beanspruchen. Einzelne Musikvermittlungsinitiativen zielen auch heute noch darauf ab, diese tradierten Benimmregeln – etwa in der Form eines *Konzert-Knigge*¹ – Heranwachsenden altersgerecht aufbereitet zur Verfügung zu stellen. Damit leisten sie zwar einen gewissen Beitrag zur Reduzierung ihrer exkludierenden Wirkung, tragen aber letztlich auch dazu bei, sie zu perpetuieren. Andere Initiativen verfolgen hingegen bewusst einen anderen Ansatz und knüpfen gezielt an der teils ungezügelter Konzertpraxis vor der Etablierung der bis heute verbreiteten Maßnahmen zur Aufmerksamkeitslenkung an, indem sie alternative Konzertsäle bespielen, das starre Gegenüber von Publikum und Musiker_innen aufbrechen und Formen der Partizipation (→ Wild: 243) ermöglichen. In der 2014 eröffneten neuen Spielstätte des Ensemble Resonanz etwa, dem sogenannten »Resonanzraum«, verschwimmen die Grenzen zwischen Konzert- und Clubformaten. Trinken ist in diesem als »Raum der Begegnung ohne Hemmschwellen« konzipierten Konzertsaal während der Konzerte nicht nur erlaubt, die Bar stellt sogar das »Herzstück des Raums«² dar.

Konzertpädagogische Initiativen um 1900

Um die Wende zum 20. Jahrhundert war ein Anstieg konzertpädagogischer Bemühungen zu beobachten, den Constanze Wimmer (2011: 9) mit den zunehmend an Einfluss gewinnenden Ideen der Reformpädagogik in Verbindung bringt. Neu entstehende, unter

1 Im Internet finden sich zahlreiche solcher kindgerecht aufbereiteten Benimmregeln, etwa vom Landesinstitut für Schule und Medien Berlin-Brandenburg, vgl. https://bildungsserver.berlin-brandenburg.de/fileadmin/bbb/rlp-online/Teil_C/Musik/Materialien/3_4_Konzertheft.pdf [05.05.2023], oder der Musikschule Görlitz »Johann Adam Hiller«, vgl. www.musikschulen.de/aktuelles/news/index.html?newsid=478 [05.05.2023]. Vgl. auch den Radiobeitrag *Jetzt bloß nicht niesen – Etikette im Konzert* auf Deutschlandfunk Kultur von Dana Sindermann vom 09.01.2019: www.kakadu.de/sechs-tipps-fuer-den-entspannten-konzertbesuch-jetzt-bloss.2728.de.html?dram:article_id=437649 [05.05.2023].

2 Vgl. www.resonanzraum.club/de/der-raum.html [25.05.2023].

pädagogischen Gesichtspunkten gestaltete Volkskonzerttypen sollten der Musikpflege mit dem Ziel einer »Fundierung des öffentlichen Musikverständnisses« (Wimmer 2010a: 12) dienen. Hermann Kretzschmar etwa programmierte seine Konzertzyklen im Rostock der 1880er Jahre »als historische Konzerte in einem zyklischen Aufbau und in einer Verflechtung von Konzert und Kommentar« (ebd.: 13), flankiert von gedruckten Konzerteinführungen.

Kurz darauf entstanden auch eigene Konzertreihen für Kinder und Jugendliche in Deutschland. Als Vorbild dafür mögen die seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dokumentierten Konzertformate aus dem US-amerikanischen Raum gedient haben, in denen ein junges Publikum gezielt durch eine spezielle Musikauswahl an klassische Musik herangeführt werden sollte, z.B. die seit 1830 in Boston stattfindenden *Juvenile Concerts* (vgl. Schwab 1971: 178) oder die seit 1858 von der Philharmonic Society in Cincinnati angebotenen Jugendkonzerte (vgl. Salmen 1988: 190). Auch Schüler_innen-Konzerte sind aus dieser Zeit dokumentiert, etwa die Konzerte für Volksschüler_innen und ihre Lehrer_innen, die vom Hamburger Lehrer-Gesangverein zwischen 1898 und 1921 organisiert und durch spezielle Konzerteinführungen des künstlerischen Leiters Richard Barth flankiert wurden. Dabei versuchte Barth durchaus schon, durch eine bewusste Konzertgestaltung – abwechslungsreiche Programme, große Besetzung, begrenzte Gesamtdauer (vgl. Schilling-Sandvoß 2015: 26) – der Aufmerksamkeitsspanne des jugendlichen Publikums Rechnung zu tragen. Auch stellte er die Konzertprogramme den Lehrer_innen vorab zur Verfügung, damit diese ihre Schüler_innen auf den Konzertbesuch vorbereiten konnten. Barths Ziel, »die Kinderherzen und -gemüter für gute Musik zu erschließen, sie daran zu gewöhnen und dadurch abzuwenden von ordinären Musikgenüssen und Tingel-Tangeleien« (zit.n. ebd.: 26), war dabei freilich noch »eindeutig [...] in der erzieherischen Position des 19. Jahrhunderts verhaftet« (ebd.: 26).

Bald darauf wurden auch weitergehende, systematische Überlegungen angestellt, welche Kriterien für das Gelingen von Jugendkonzerten (→ Stibi: 361) erfüllt sein müssen, etwa 1928 durch den Musikpädagogen und Dirigenten Felix Oberborbeck:

»1. sie müssen alle jugendpsychologischen Voraussetzungen erfüllen, 2. sie müssen systematisch aufgebaut sein, 3. sie müssen zeitlich und örtlich den Prinzipien künstlerischer Darbietungen genügen« (zit.n. Wimmer 2011: 10).

Auch wenn diese Überlegungen denen heutiger Musikvermittler_innen im Kern nicht unähnlich sind und die damals initiierten Formate (Konzerte für junges Publikum, öffentliche Probenbesuche, Konzerteinführungen) auch heute noch zum Standard-Repertoire der Musikvermittlung zählen, muss konstatiert werden, dass Konzertangebote für Kinder und Jugendliche »bis in die 50er Jahre [...] eher ein Nischendasein« (Mall 2016: 20) fristeten. Auch konnte von einer Etablierung des Berufsbilds »Musikvermittler_in« angesichts des Fehlens entsprechender Ausbildungsstrukturen und Berufsperspektiven noch keine Rede sein. So gingen die genannten Initiativen auf das Engagement einzelner, teils visionärer Künstler_innen und Pädagog_innen zurück und blieben in ihrem Wirkungskreis zunächst meist regional begrenzt.

Impulse aus Großbritannien und den USA

Dass sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts unter Musikinstitutionen im deutschsprachigen Raum allmählich ein Bewusstsein für die Bedeutung des Themas Musikvermittlung verbreitete, ist im Wesentlichen Impulsen aus dem angloamerikanischen Ausland zu verdanken. Einen Meilenstein stellte die Konzertreihe *Young People's Concerts* des New York Philharmonic Orchestra dar, die im Fernsehen übertragen wurde und damit weltweit verfügbar war. Der Komponist und Dirigent Leonard Bernstein, der zwischen 1958 und 1972 insgesamt 53 Konzertprogramme für junge Menschen zwischen acht und achtzehn Jahren konzipierte und als Dirigent und Moderator umsetzte (vgl. Wimmer 2011: 14), verstand es in einzigartiger Weise, seine künstlerischen, pädagogischen und kommunikativen Fähigkeiten in diesem konzertpädagogischen Format zu verbinden, um Kindern und Jugendlichen Zugänge zu klassischer Musik zu erschließen und sie zur »Auseinandersetzung mit komplexen musikalischen Strukturen« (Stiller 2018: 293) anzuregen. Er gilt deshalb auch heute noch vielen als Pionier und Prototyp eines Musikvermittlers. Ähnliche Formate entstanden bald auch im deutschsprachigen Raum, darunter die *Erklärkonzerte* für Kinder, die der Dirigent Gerd Albrecht seit den 1970er Jahren regelmäßig veranstaltete.

Ein weiterer Impuls ging Mitte der 1980er Jahre von England aus, wo Gillian Moore, eine der weltweit ersten hauptamtlich angestellten Musikvermittler_innen (vgl. Lessing 2016: 598)³, gemeinsam mit Musiker_innen der London Sinfonietta das erste *Response*-Projekt durchführte. Dieses Format, bei dem Kinder und Jugendliche in Anlehnung an ein Referenzwerk eigene Stücke komponieren und öffentlich aufführen, erwies sich insbesondere für die Musikvermittlungsszene in Deutschland als äußerst einflussreich. Seit dem ersten deutschen *Response*-Projekt, das Musiker_innen der London Sinfonietta und des Ensemble Modern 1988 an 17 Berliner Schulen durchführten, wurde das Format vielfach kopiert und hat sich heute als fester Bestandteil des Vermittlungsportfolios von Konzertveranstaltern etabliert (vgl. Voit 2018c: 3–4). Darüber hinaus erwies sich die Grundidee, durch eigenes musikalisch-künstlerisches Gestalten Aspekte eines Konzertprogramms nachzuvollziehen, um ästhetische Erfahrungen während eines anschließenden Konzertbesuchs zu begünstigen, als einflussreich für konzertbegleitende Workshop-Formate (→ Voit: 381) insgesamt.

Professionalisierung und Community-Projekte um 2000

Das Jahr 2000 wird immer wieder als »Startpunkt der aktuellen Entwicklung« (Schilling-Sandoz 2015: 24) auf dem Gebiet der Musikvermittlung in Deutschland genannt. Damit wird einerseits auf die rund um die Jahrtausendwende entstehenden, groß angelegten Projekte wie die Initiative *Konzerte für Kinder* der Jeunesses Musicales Deutschland Bezug genommen, andererseits aber auch auf den Prozess der Professionalisierung des Berufsfelds verwiesen, der in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre einsetzte. So entstanden in

3 Lillian Baldwin hatte bereits 1931 beim damals noch jungen Cleveland Orchestra eine Anstellung als »Consultant in Music Education« erhalten (vgl. Rosenberg 2000: 119; Petri-Preis 2022a: 94f.).

dieser Zeit etwa die ersten Stellen für Musikvermittlung an Konzerthäusern im deutschsprachigen Raum. Während es sich dabei zunächst meist um Einzelkämpfer_innen handelte, die gewissermaßen als »Kuckucksei« in fachfremden Abteilungen (häufig Öffentlichkeitsarbeit oder Marketing) installiert wurden, setzten Simon Rattle und die Berliner Philharmoniker 2002 mit der Gründung der Education-Abteilung Zukunft@BPhil neue Maßstäbe (vgl. Stiller 2014: 88f.). Das wegweisende Tanzprojekt *Rhythm Is It!* (2003) der Berliner Philharmoniker trug nicht nur durch den gleichnamigen Kinofilm (Grube/Sánchez Lansch 2004) dazu bei, das Potential von Musikvermittlung für ein breites Publikum sichtbar zu machen, sondern stand prototypisch für eine neue, soziale Ausrichtung von Musikvermittlung, die sich nicht auf die Heranführung neuer »Zielgruppen« an klassische Musik beschränkt, sondern gemäß dem im Untertitel formulierte Anspruch »You can change your life in a dance class« (Grube/Sánchez Lansch 2004) in den Communitys vor Ort wirksam werden und deren Mitgliedern neue Perspektiven und kreative Ausdrucksmöglichkeiten eröffnen möchte. Aus einer ähnlichen Motivation heraus erweiterten in den darauffolgenden Jahren zahlreiche Konzerthäuser, Ensembles und Festivals – teils inspiriert durch den Erfolg von *Rhythm Is It!* – ihre Vermittlungsprogramme um eigene Outreach- und Community-Projekte (→ Stibi: 197), darunter die Stadtteil-Opern der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, die Stadtteilarbeit im Rahmen des Klavier-Festivals Ruhr, die verschiedenen Community-Projekte des Konzerthauses Dortmund, das Projekt *Uptown Culture* des Sinfonieorchesters Wuppertal sowie die Mitsingkonzerte des Wiener Konzerthauses und der Kölner Philharmonie.

Zur gleichen Zeit wuchs auch die Zahl freischaffender Musiker_innen und Pädagog_innen, die sich hauptberuflich der Musikvermittlung widmeten. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang die Gründung des Büro für Konzertpädagogik e.V. durch Anke Eberwein, Bernhard König und Hans W. Koch im Jahr 1997, das – entgegen der Vereinsbezeichnung – nicht nur im Auftrag von Konzertveranstaltern konzertpädagogische Begleitprogramme realisiert, sondern von Anfang an auch Community-Projekte und andere partizipative Musikprojekte ohne Konzertbezug mit Schüler_innen, Senior_innen, altersübergreifenden Gruppen und Menschen mit Behinderung durchführte.⁴

Durch die Etablierung des neuen Berufsfelds Musikvermittlung wuchs auch der Bedarf an entsprechenden Ausbildungsstrukturen. Die Musikpädagogen Ernst Klaus Schneider und Hermann Große-Jäger sowie der Dirigent Joachim Harder kamen diesem Bedarf als Erste nach und riefen an der Hochschule für Musik Detmold den ersten Studiengang für Musikvermittlung im deutschsprachigen Raum als berufsbegleitenden Weiterbildungsstudiengang ins Leben (vgl. Stiller 2014: 83). Zeitgleich setzten mit Anke Eberweins Studie zu Konzeptionen von Konzerten für Kinder und Jugendliche (1998) die ersten Forschungsaktivitäten ein (→ Mautner-Obst: 59). Inzwischen ist Musikvermittlung an einer wachsenden Zahl von Hochschulen und Universitäten im deutschsprachigen Raum als Fachbereich vertreten, sei es als eigener Studiengang oder in Form von Wahlpflichtmodulen oder freiwilligen Zusatzangeboten (→ Stiller: 101). Mit der *Masterclass on Music Education* rief die Körber-Stiftung Hamburg 2010 zudem eine Exzellenzinitiative für Musikvermittler_innen ins Leben, die das Ziel verfolgte, in enger

4 Vgl. www.konzertpaedagogik.de [23.07.2023].

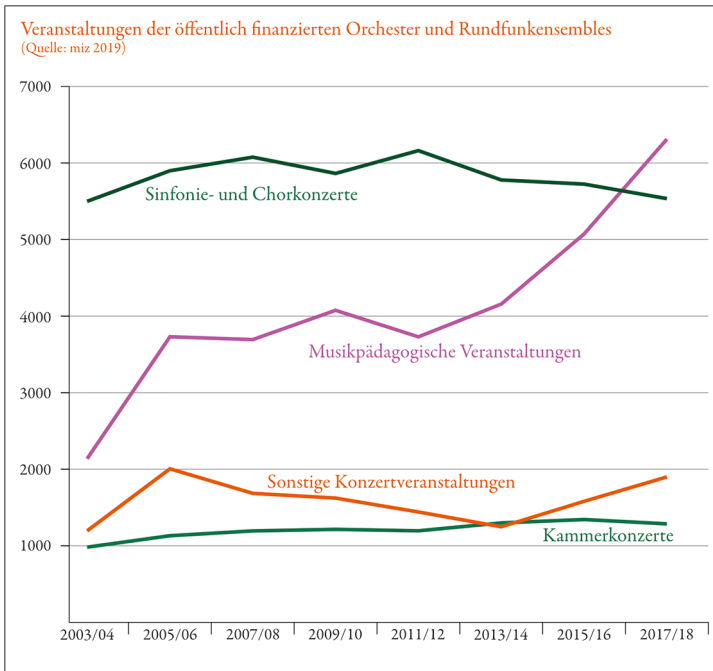
Zusammenarbeit mit renommierten Konzerthäusern in ganz Europa zukünftige Führungskräfte im Bereich Musikvermittlung auszubilden. Dass das Stipendienprogramm nach drei Durchläufen wieder eingestellt wurde, war wohl auch der Erkenntnis geschuldet, dass die Einrichtung entsprechender Führungspositionen an Konzerthäusern im deutschsprachigen Raum nach wie vor auf sich warten lässt.

Ein weiterer wesentlicher Schritt für die Professionalisierung der Szene war die Vernetzung der Akteur_innen, die insbesondere durch die Gründung des Netzwerks Junge Ohren 2007 vorangetrieben wurde. Dem Netzwerk ist es gelungen, einen lebhaften Austausch unter Praktiker_innen durch Regionalkonferenzen, Fachtagungen und Online-Angebote zu initiieren. Seit 2008 richten die Elbphilharmonie und die Körber-Stiftung zudem in Hamburg alle zwei Jahre die Tagung *The Art of Music Education* aus, die sich zu einem wichtigen Branchentreff der internationalen Musikvermittlungsszene entwickelt hat.

Bedeutungszunahme und Diversifizierung im Zuge des Educational Turns

Seit nunmehr zwanzig Jahren ist ein kontinuierliches Wachstum der Angebote im Bereich Musikvermittlung zu beobachten. Nach der Statistik der Deutschen Orchestervereinigung hat sich etwa die Zahl der jährlich stattfindenden konzertpädagogischen Veranstaltungen der öffentlich finanzierten Theater-, Konzert- und Kammerorchester sowie der Rundfunkensembles in Deutschland zwischen den Spielzeiten 2003/04 und 2017/18 knapp verdreifacht, während die Zahl von Sinfonie- und Chorkonzerten im gleichen Zeitraum nahezu konstant geblieben ist (vgl. miz 2019 sowie die Grafik auf der folgenden Seite). Dieses Wachstum zeugt von der zunehmenden Bedeutung des Themas Musikvermittlung für Konzertveranstalter und Kultureinrichtungen, die bisweilen als Hinweis auf einen »Educational Turn« (Wimmer 2014: 76f.) in den Künsten gedeutet wird.

Kaum ein Konzerthaus, Orchester oder Festival kann sich heute dem Thema Musikvermittlung noch verschließen. Die meisten leisten sich wenigstens eine_n Mitarbeiter_in, manche auch ganze Abteilungen mit bis zu 30 Angestellten (Elbphilharmonie Hamburg), die vielfältige Angebote – von Konzerten für spezielle Dialoggruppen (z.B. Baby- und Kinderkonzerte) über konzertbegleitende Workshop-Angebote sowie Outreach- und Community-Projekte (z.B. in Schulen, Gefängnissen und Krankenhäusern) bis hin zu medialen Vermittlungsformaten – planen, koordinieren und durchführen. Dabei richten sich die Institutionen mit ihren Angeboten längst nicht mehr nur an Kinder und Jugendliche, sondern haben vom Säugling bis zur Seniorin alle Altersgruppen im Blick. Einige Konzerthäuser nehmen eine äußerst kleinteilige Ausdifferenzierung der Dialoggruppen (→ Schippling/Voit: 179) vor, so hat etwa die Tonhalle Düsseldorf unter ihren Kinderkonzerten neben speziellen Angeboten für die 0- bis 1-Jährigen (*Himmelblau*), die 2- bis 3-Jährigen (*Sterntaler*) und die 4- bis 5-Jährigen (*Plutino*) sogar Konzerte für schwangere Frauen und ihre ungeborenen Kinder (*Ultraschall*) im Programm.



Neben einer Tendenz zur Ausdifferenzierung der Formate und Dialoggruppen lässt sich in den letzten 20 Jahren auch eine Ausweitung des Repertoires beobachten, was sich exemplarisch an den Programmen der Konzerte für junges Publikum zeigen lässt: Wurden die Konzertprogramme für Kinder in Deutschland bis in die 1990er Jahre hinein noch von einer überschaubaren Anzahl bekannter, meist programmatisch orientierter Kompositionen wie Prokofjews *Peter und der Wolf*, Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* oder Vivaldis *Die vier Jahreszeiten* geprägt (vgl. Eberwein 1998: 72), bieten heutige Spielpläne ein vielfältiges Angebot, das klassische Musik ebenso umfasst wie Volksmusik, Pop, Jazz und Neue (teils eigens für das jeweilige Konzert komponierte) Musik. Auch medial hat sich das Spektrum erweitert; so findet Musikvermittlung heute nicht mehr nur in Form von Live-Formaten, Tonträgern, Musiksendungen (→ Nicklaus: 413) und Radiofeatures (→ Höhne: 149) statt, sondern zunehmend auch digital in Form von Online-Angeboten und Apps (→ Nell: 427).

