

Musikvermittlung zwischen Tradition und Innovation

Malte Sachsse

In jüngeren Texten zur Musikvermittlung finden sich nicht nur zahlreiche Rekurse auf die Bedeutung von ›Tradition‹ und ›Innovation‹, sondern beide werden zunehmend mit Blick auf ihr beobachtetes oder erwünschtes Verhältnis in Beziehung gesetzt: So »agieren« laut Irena Müller-Brozović und Barbara Balba Weber die »Akteur*innen westlich komponierter Kunstmusik [...] innerhalb der teilweise weit auseinanderliegenden Pole Tradition und Innovation« (2022b: 13); so eröffnet Ingrid Allwardt zufolge erst das »Anknüpfen an Traditionen sowie die Öffnung für Innovationen« (2017) besondere Möglichkeitsräume für die Musikvermittlung; so fragen Peter Peters et al. danach, wie künstlerisch bedeutsame Innovationen unter Wahrung traditioneller Formen der Publikumsbeteiligung im Rahmen von Sinfoniekonzerten fruchtbar gemacht werden können (vgl. 2022: 180).

Solche Aussagen können als Ergebnisse der zunehmenden Selbstvergewisserung einer noch recht jungen Disziplin gelesen werden, die die Historizität ihres künstlerischen, pädagogischen, didaktischen und erzieherischen Tuns dezidiert in den Blick nimmt. Gleichwohl stellen beide Begriffe keine fixierten Entitäten oder tragfähige deduktive Kategorien dar, anhand derer Aussagen über Musikvermittlung systematisiert werden könnten oder sich Diskurse über Musikvermittlung besser verstehen ließen. Zu verschieden sind zunächst ihre Verwendungskontexte: Mal werden sie auf musikalische sowie interdisziplinäre Praxen (z.B. künstlerische Produktion), mal auf musikpädagogische Praxen (z.B. Vermittlungsmethoden) oder auf Forschungspraxen bezogen.¹ Zudem charakterisieren sie unterschiedliche Ebenen konzeptioneller Vorstellungen, beziehen sich beispielsweise auf Ziele, Inhalte, Gegenstände, Methoden oder Medien dieser Praxen.

Vor diesem Hintergrund werden in diesem Beitrag zum einen Verwendungsweisen der Begriffe ›Tradition‹ und ›Innovation‹ in jüngeren Diskursen zur Musikvermittlung exemplarisch gesichtet, gruppiert und pointiert gegenübergestellt sowie kritisch diskutiert. Zum anderen erfüllen beide Begriffe eine heuristische Funktion dahingehend, dass sie – verstanden in ihren weiteren Bedeutungsgehalten von ›Überlieferung‹ (vgl. Steenblock 2019: 1315) und ›Neuerung‹ (vgl. Zingerle 2019: 391) – ermöglichen, Tendenzen der

1 Vgl. zu dieser Unterscheidung Orgass (2014: 29f).

Thematisierung von Vergangenheitem und Zukünftigem, von Konvention und Originalität, Bewahrung und Fortschritt in diesen Diskursen zumindest skizzenhaft aufscheinen zu lassen.

Übersetzen, bewahren und verändern von Tradition als Anliegen von Musikvermittlung

Musikvermittlung wird – wie musikpädagogisches Denken insgesamt – immer vor allem dann notwendig und sinnvoll, wenn eine Differenz wahrgenommen wird zwischen wünschenswerten und tatsächlichen Beziehungsverhältnissen von Menschen und Musiken (vgl. Sachsse 2014; Schatt 2021: 17–19). Die Metaphorik des Begriffs (→ Petri-Preis: 31) verweist darauf, dass etwas und zwischen etwas² vermittelt werden muss, wenn Menschen und Musiken voneinander *getrennt* sind – beispielsweise dann, wenn Verstehenshorizonte, Rezeptionsweisen und ästhetische Vorlieben sich zwischen dem Zeitpunkt der Komposition und dem der Rezeption eines Kunstwerks signifikant gewandelt haben. Bereits Martin Heidegger machte 1936 darauf aufmerksam, dass Kunstwerke uns immer ihrer inzwischen zerfallenen Welt entzogen begegnen:

»Weltentzug und Weltzerfall sind nie mehr rückgängig zu machen. Die Werke sind nicht mehr die, die sie waren. Sie selbst sind es zwar, die uns da begegnen, aber sie selbst sind die Gewesenen. Als die Gewesenen stehen sie uns im Bereich der Überlieferung und Aufbewahrung entgegen.« (Heidegger 2012: 27)

Vor diesem Hintergrund ist das Anliegen von Musikvermittlung zu verstehen, ein »Nachempfinden von kulturellen Interpretationen einer Gesellschaft« sowie Zugänge »zu kulturellen Bedeutungen« durch »Übersetzung und Kontextualisierung« (Wimmer 2010a: 82) bzw. »translation performances« (Staples 2022: 81) ermöglichen zu wollen. Gerade wenn man »aus der Perspektive der Cultural Studies« dabei »auch gesellschaftliche Erscheinungen wie Macht, kulturelle Hegemonie und Fragen der Partizipation« (Wimmer 2010a: 82) einbezieht, zeigt sich die ganze Tragweite eines Unterfangens, in dem Musikvermittlung als Kitt gesellschaftlicher und kultureller Entfremdungsprozesse fungieren muss.³

Eine andere Facette des Diskurses zeigt sich exemplarisch, wenn Heike Fricke es als Aufgabe von Musikmuseen einschließlich ihrer Vermittlungsangebote ausweist, »Verständnis und Wertschätzung des eigenen Kulturerbes und damit ein Interesse an der beständigen Pflege, Bewahrung und Neuinterpretation von Zeugnissen musikalischer Kultur« (2022: o.S.) zu bewirken. Kultur wird hier primär substanztheoretisch bzw. material

2 Vgl. zu dieser systematischen Unterscheidung Hüttmann (2018).

3 Dies dürfte insbesondere in einer historischen Situation gelten, die gekennzeichnet ist durch den Verlust der Verbindlichkeit universaler Werkekanons sowie die Einsicht in die Relativität und Kontingenz ihrer Gemachtheit – durch Prozesse der Aushandlung von Geltung und Gehalt (vgl. Niegot 2016), durch zunehmende Komplexität, Vielfalt, Heterogenität, Diversifizierung künstlerischer Produktion und damit deren Erklärungsbedürftigkeit; all dies bei gleichzeitiger Verschärfung der Ungleichheit in der Verteilung kulturellen und Bildungskapitals.

gefasst als ein objekthaft Gegebenes, das es zu erhalten gilt – um seiner selbst ebenso wie der Adressat_innen jener pädagogischen Maßnahmen willen (wird doch unterstellt, dass es sich um ihr eigenes Kulturerbe handelt).

Diese Argumentationsfigur kann ideengeschichtlich auf das von Heidegger herausgestellte gegenseitige Angewiesensein von Werk und Bewahrenden zurückgeführt werden: »Sowenig ein Werk sein kann, ohne geschaffen zu sein, so wesentlich es die Schaffenden braucht, sowenig kann das Geschaffene selbst ohne die Bewahrenden seiend werden« (Heidegger 2012: 54), wobei er unter Bewahrung versteht, »das Werk ein Werk sein [zu] lassen« (ebd.: 54) auf der Grundlage und in Form von »Wissen« und »Wollen« (ebd.: 55). Wenn jedoch Musikvermittlung lediglich auf die Bewahrung von Vergangenheit – auf »conservation of cultural heritage« (Chaker/Petri-Preis 2022b: 20) – oder den Mitvollzug von Gegenwart gerichtet sein soll, stellt sich die Frage, inwiefern Zukunft sich von diesen unterscheiden kann und soll und welchen Grund und Sinn die in obigem Zitat genannte Neuinterpretation hätte.

Eine im Musikvermittlungs-Diskurs nach wie vor geläufige Antwort besagt, dass die »Weise der rechten Bewahrung des Werkes [...] erst und allein durch das Werk selbst mitgeschaffen und vorgezeichnet« (Heidegger 2012: 56) wird. Dies zeigt sich noch im Verweis Hans Christian Schmidt-Banses auf »die treuhänderische Verantwortung gegenüber einer tausendjährigen Musikkultur«, auf »das musikalische Kunstwerk in all seinen ästhetischen, stilistischen, historischen und interpretatorischen Facetten« und damit auf den Anspruch der »Sache Musik« (2011: o.S.). Tradition wird hier zur Norm, Richtschnur und Orientierung nicht weiter benannter Handlungsvollzüge erhoben; das »Dasein verfällt in eins damit auch seiner mehr oder minder ausdrücklich ergriffenen T[radition]. Diese nimmt ihm die eigene Führung, das Fragen und Wählen ab« (Heidegger zit.n. Steenblock 2019: 1323). Gleichwohl blendet die Annahme einer diffusen Bindekraft der Musik aus, dass es immer Menschen sind, die entscheiden bzw. behaupten, was im Sinne einer der »Musik adäquaten Kunstfertigkeit« (Schmidt-Banse 2011: o.S.) geboten sei und was nicht, und dadurch nicht zuletzt – möglicherweise auch selbst erfundene – Traditionen als soziale und kulturelle Praktiken in performativen Akten inszenieren, reaktualisieren und aufrechterhalten⁴.

Anders verhält sich dies dort, wo Akteur_innen ebenso wie Adressat_innen von Musikvermittlung nicht lediglich dazu befähigt werden sollen, gleichsam vorgefundene Traditionen nachzuvollziehen, sondern sie zu transformieren und selbst neu hervorzubringen: »Künstlerische Musikvermittlerinnen und -vermittler verändern das System, in dem sie tätig sind« (Weber 2018: 22)⁵. Dies kann z. B. durch eine konzeptionell intendierte reflektierende Auseinandersetzung mit Tradition geschehen: So nannten beispielsweise Akteur_innen in *Response*-Projekten als wesentliches Ziel der nach- und neuschaffenden Komposition in Anlehnung an ein Referenzwerk, »[ä]sthetische Alternativen zur Tradition aufzeigen« (Voit 2019c: o.S.) zu wollen. In dem Maße, in dem die Wahl von Neuer Musik (i.w.S.) eine auf Erneuerung zielende Form der Auseinan-

4 Zur performativen Dimension musikbezogenen Handelns vgl. Krause-Benz (2019: 93f).

5 Voit formuliert dies sogar als Aufgabe: »Vermittlung hat den Anspruch, das System zu verändern« (in Schäffler et al. 2021: 109).

dersetzung mit Tradition nahelegt⁶, zeigt sich die enge Verwobenheit von Zielsetzung und Inhaltsauswahl, die sich in aktuellen Diskursen ebenfalls zwischen Tradition und Innovation bewegt.

Selbstverständliche Tradition und innovative Potentiale inhaltlicher Öffnungen

Die inhaltliche Ausrichtung von Musikvermittlungsangeboten durchläuft ein impliziter Widerspruch: Ihre historische Nähe zur Konzertpädagogik, ihre häufige strukturelle Bindung an Kulturinstitutionen und damit an den von diesen gepflegten Kanon bewirkt einerseits einen »focus primarily on so-called Western art music respectively classical music« (Chaker/Petri-Preis 2022b: 11). Wenn allerdings die Notwendigkeit von Musikvermittlung in einschlägigen Texten mit krisenhaften Entwicklungen des Konzerts seit dem 18. oder 19. Jahrhundert (vgl. Bugiel 2015: 72) legitimiert wurde und wird, wird damit andererseits ein relativ großer Zeitbereich sowie ein komplexes Ensemble von Praktiken bürgerlicher Musikkultur als potentiell vorbildfähige Tradition weitgehend disqualifiziert. Sollte der Musikvermittlung also wirklich daran gelegen sei, »die einstmalige ›unmittelbare‹ Verbindung von Musik und Mensch, die aus vielerlei Gründen zerbrochen ist, ansatzweise wiederherzustellen« (Rüdiger 2014b: 7), wäre nach der konkreten historischen Situation zu fragen, in der dieser ideale Zustand schon einmal gegeben war.

Da eingehende Vergewisserungen über die weiterzugebende Tradition in der Musikvermittlung nach wie vor nur selten stattfinden, erscheinen ihre Inhalte und Themen oftmals weitestgehend als gesetzt (vgl. Vogt 2008: 8; Schatt 2020: 286) und – oft anderen als pädagogischen Kriterien folgend – einem nicht näher begründeten Fundus von Tradition oder »cultural memory« (Staples 2022: 72) entnommen, wie er von Bibliotheken, Museen, Theatern und Orchestern bewahrt wird. Konturen gewinnt dieser (meist temporär und lokal begrenzt) durch thematische Systematisierungen nach Werken, Komponist_innen bzw. deren Œuvres, Orten und Räumen sowie damit verbundenen musikalischen und musikbezogenen Praxen. So widmen Musik(er_innen)-Museen sich der Pflege und Vermittlung jeweils spezifischer Traditionsbestände, meist bezogen auf die musikgeschichtliche Bedeutung ihrer Standorte (z.B. Komponistenhäuser wie das Beethovenhaus in Bonn, thematische Museen wie das Haus der Musik in Wien oder das Hamburger Komponistenquartier, vgl. Hoyer 2016: 14). Für die vielfältigen von Daniel Mark Eberhard und Rudolf-Dieter Kraemer dokumentierten »Projekte und Initiativen« (vgl. 2013) bildet beispielsweise die Stadt Augsburg das integrale Zentrum in topografischer und topologischer Hinsicht: Nicht nur stellt sie den geografischen Raum dar, in dem Lernende mit Akteur_innen aus traditionsreichen Kulturinstitutionen musizieren, komponieren und diskutieren, sondern sie liefert auch einen imaginären Raum als geschichtsträchtige Wirkungsstätte v.a. Leopold Mozarts, dessen Schaffen immer wieder zum Ausgangs- und Bezugspunkt eigener Rezeption und Reproduktion, aber auch kreativer Produktion und Transformation werden soll.

6 Vgl. hierzu z.B. Wieneke (2016: 50–69).

Rufe nach Neuerung zielen i.d.R. auf die Substitution häufig behandelter Inhalte durch andere, meist solche jüngeren Datums⁷, oder auf Öffnungen und Entgrenzungen infolge einer weitgehenden Vermeidung inhaltlicher Setzungen⁸. Die von Tasos Zemblyas gestellte Forderung an Kulturinstitutionen, ihre Aufmerksamkeit und auch ihre Förderungen auszuweiten auf »marginalised cultures that do not belong to the mainstream and do not enjoy hegemonic preferential treatment« (zit.n. Chaker/Petri-Preis 2022b: 20), ist eine Forderung nach inhaltlicher Innovation jenseits bzw. an den Rändern des – infolge zu hinterfragender ökonomischer, sozialer, ethnischer, religiöser Prägungen – vorherrschend Tradierten. Komplementär dazu kann es auch darum gehen, neue und multiperspektivische Sichtweisen auf vermeintlich wohlbekannte Musiken zu eröffnen (vgl. Chaker/Petri-Preis 2022b: 22). Auch wenn Konzertveranstalter dazu angehalten werden, »die Bedürfnisse und Rezeptionsgewohnheiten des jungen Publikums gezielt in den Blick« (Voit in Schäffler et al. 2021: 109) zu nehmen, ist dies ein Plädoyer für eine Innovation der Inhalte von Musikvermittlung, deren Konkretisierung bzw. Ausdifferenzierung gleichwohl der Kontingenz informeller Aneignungsprozesse und Musikpräferenzen überantwortet wird. Inwiefern in einer in permanenter Erneuerung – durch demographischen Wandel, Digitalisierung, Migration, Klimawandel – befindlichen, diversen und singularisierten (vgl. hierzu Chaker/Petri-Preis 2022b: 23) Gesellschaft selbst tragfähige Orientierungen gefunden werden können⁹, die Vermittlungsversuche nicht einem rückhaltlosen Anything Goes überantworten müssen, bleibt zu diskutieren. Auch wenn die Stellung des Pädagogischen in Selbstverständnissen von Musikvermittlung weiterhin als ungeklärt gelten muss (vgl. Bugiel 2015: 15; Petri-Preis 2019: 7–9), könnten eingehende didaktische Analysen potentieller – auch sehr aktueller und noch nicht Tradition gewordener – Bildungsinhalte deren Bildungsgehalte reflexiv werden lassen und auf diese Weise auch methodische Überlegungen strukturieren und integrieren.

Vermittlungsformate und -methoden in permanenter Erneuerung

Angesichts der relativen Stabilität des »westlichen« Kanons erscheint es nur konsequent, Innovation, wenn schon nicht mit einer Erneuerung der Programme, so doch immerhin mit einer Erneuerung von Formaten, Methodenkonzepten und Medien zu verfolgen. Orchester und Konzerthäuser haben seit den 2000er Jahren ihr Angebot massiv ausgeweitet sowie im Sinne einer Publikumssegmentation ausdifferenziert in »[e]rweiterte Konzert- und Veranstaltungsformate«, »[n]eue Projekt- und Workshopformate« und »Outreach-Aktivitäten« (Mertens 2012: 555). Partizipativen bzw. »künstlerisch-kreativ[en]« (ebd.: 555) Formaten wird im Fachdiskurs dabei – anders als rezeptiven Forma-

7 Das kann Neue Musik, aber auch populäre Musik sein, bei welcher sich freilich die Frage nach ihrer Vermittlungsnotwendigkeit ganz anders stellt (vgl. Hornberger 2015: 259).

8 Vgl. z.B. Wallbaums Argumentation und deren Diskussion bei Wieneke (2016: 62–69).

9 Petri-Preis weist »eine Klärung der Inhalts- und Zieldimensionen musikvermittelnden Handelns durch die Herausarbeitung von zentralen Prinzipien und Orientierungen« (2019: 8) als Desiderat aus.

ten – besonderes Innovationspotential zugeschrieben (vgl. Peters et al. 2022: 180–182; Toelle 2022).

Das mag in manchen Fällen mit einer in den letzten Jahren verstärkten Rezeption konstruktivistischer Theorien zusammenhängen (vgl. u.a. Staples 2022), kann in anderen Fällen jedoch auch als Resultat einer allgemeinen Präferenz für das Neue in verschiedenen Facetten (vgl. Reckwitz 2016: 253–254) gelesen werden. Dies gilt insbesondere für die blühende Wettbewerbskultur und den Trend zur Eventisierung innerhalb einer Branche, die nicht zuletzt zum Zwecke der Generierung existenzieller medialer Aufmerksamkeit ein »ästhetisches Innovationsregime« (ebd.: 246) rhetorisch und semantisch bedienen zu müssen glaubt. So soll der 15. *Junge Ohren Preis* – möglicherweise inspiriert von vergleichbaren Ausschreibungen im Bereich künstlerischer Praxis¹⁰ – ein Projekt fördern, »das in innovativer Weise digitale Technologien zu einem integralen Bestandteil macht, um Musik und/oder das Konzertleben neu erfahrbar zu machen« (Netzwerk Junge Ohren o.J.: o.S.). Damit wird die »permanente Produktion des Neuen in eine unendliche Zukunft« hinein – analog zu Mustern »naturwissenschaftlich-technischer Entwicklung« ebenso wie zur »ökonomische[n] Innovation auf dem Markt« (Reckwitz 2016: 254) – ebenso in Aussicht gestellt wie eingefordert. Die Kategorie des Neuen erscheint indes eng verbunden mit dem menschlichen Vermögen zur kreativen Hervorbringung und Gestaltung seiner selbst und seiner Welt, welches als in besonderem Maße der Förderung wert erachtet wird und daher als Begründungsfigur verschiedenster edukativer Maßnahmen fungieren kann¹¹: So ermöglichen die von Christine Mast und Catherine Milliken aufgeführten Best-Practice-Beispiele der Berliner Philharmoniker nach eigenen Angaben nicht nur »auf innovative Weise einen Einstieg in die Welt der Musik« (2007: 10), sondern werden durchweg auch als kreativ charakterisiert (vgl. ebd.: 10–12 u. 15) und verbinden insofern – aus der Perspektive von Reckwitz' Kreativitätskritik – Logiken der Steigerung und Überbietung (des Innovationsneuen) mit solchen der Singularisierung (des kulturell-ästhetisch Neuen) (vgl. Reckwitz 2016: 266).

An Schnittstellen schulischer und außerschulischer Musikvermittlung werden offene, am Künstlerischen orientierte Projekt- und Unterrichtsformen als Inspirationen, Ideen- und Impulsgeber ins Feld geführt, die einen Ausbruch sowohl aus Vorstellungen »eines linearen Aufbaus musikalischer Kompetenzen« als auch aus »starren Rahmenbedingungen der Institution Schule« (Voit in Schäffler et al. 2021: 104) erlauben. Das Künstlerische wird dabei bisweilen als Katalysator von Veränderungen einem »Erziehungssystem« gegenübergestellt, dessen »Muster, Gewohnheiten und Traditionen« sowie »Denkroutinen« es durch angehende Musiklehrer_innen – wiederum angeregt durch Künstler_innen und Musikvermittler_innen »von außen« (Schäffler in Schäffler et al. 2021: 107) – zu hinterfragen gilt. Fehlende inhaltliche Differenzierungen und Öffnungen können jedoch kaschieren, dass Innovationen für Musikvermittlung gar nicht grenzenlos möglich sind aufgrund der konstitutiven Verpflichtung auf implizite Vorstellungen von Tradition vieler ihrer beteiligten Akteur_innen. »Entfesselte Klassik«

10 Vgl. z.B. den *Preis Innovation* der Deutschen Orchesterstiftung (Deutsche Orchesterstiftung o.J.).

11 Für den Zusammenhang des musikpädagogisch und -didaktisch intendierten Erfindens von Musik vgl. Sachsse (2020).

(Weber 2018) bleibt eben immer noch »Klassik«, so sehr Musikvermittlung sie auch »Ideen, Irritationen und Innovationen« (ebd.: 7) aussetzen will.

Vielfach wird Innovation zudem als Qualitätskriterium für Musikvermittlungsformate angeführt: So nennt Wimmer »Innovation/Experiment« als Kriterium für Produktqualität (Wimmer 2010b: 114), und Allwardt zufolge sollten Fragen nach der künstlerischen und didaktischen Qualität von Formaten und Konzepten der Musikvermittlung »in der Beurteilung und Einordnung flankiert [werden] von Fragen nach Präzision, Originalität, Irritation und Innovation« (Allwardt 2017: o.S.). Innovation wird somit zwar als »Handlungsregulativ« (Zingerle 2019: 393) suggeriert, bleibt dabei jedoch kriteriell unterbestimmt und wird so gleichsam zu einem leeren Signifikanten im Sinne Ernesto Laclaus (vgl. Wullweber 2014, hier ebenfalls bezogen auf Innovation). Tradition erscheint hingegen eher implizit als Negativ-Folie zu Innovation, ohne dass etwas an deren Stelle gesetzt würde, das näher als lediglich formal (durch Veränderung, Erneuerung, Originalität oder auch schlicht Verbesserung) bestimmt wäre.

Mögliche Auswege können in einer forschenden, kritisch-reflexiven Bearbeitung des vielfach benannten »Desiderats« (Mautner-Obst 2018: 339) wissenschaftlicher Reflexion gesehen werden, die sich jedoch aktuell ebenfalls in einem Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation bewegt.

Traditionelle Vermittlungsmodelle und wissenschaftliche Irritationen

Im Zuge der in den letzten Jahren stark intensivierten Forschungsaktivität zur Musikvermittlung gerät zunehmend auch die Auseinandersetzung mit ihrer disziplinären Tradition im Sinne ihrer Fachhistorie, Begriffsgeschichte und ihren Theoriegrundlagen in den Blick. Gleichwohl ist nach wie vor ein hermeneutisch geprägtes Verständnis musikalischer und musikbezogener Lern-Lehr-Prozesse für sie leitend (vgl. Petri-Preis 2022a: 86–87; Chaker/Petri-Preis 2022b: 13–14). In ihm sieht sich ein Subjekt der Musik gleichsam als einem materiell gegebenen Objekt gegenüber, welches es – vermittelt durch eine Lehrperson, die eine »didaktische Brücke« (Richter 1976: 42) vom Erkenntnisobjekt zum Erkenntnissubjekt schlägt – zu verstehen und auszulegen, zu erfahren und zu interpretieren gilt. Dass die »meisten Musikvermittler und Konzertpädagogen [...] sich selbst eine Schlüsselfunktion in der Vermittlung von klassischer und Neuer Musik zu[weisen]« (Wimmer 2010b: 116), ist nicht zuletzt Ausdruck dieses traditionellen Theoriefundaments, welches in pädagogisch-künstlerischen Situationen zwar ausgesprochen praktikabel und gewinnbringend sein kann (vgl. Schneider 2019: 15), an neuere lerntheoretische Erkenntnisse beispielsweise zur Rolle impliziten Lernens (vgl. Mautner-Obst 2018: 344–345) und multipler Wissensformen (vgl. Zembylas 2022) oder an konstruktivistische Verstehenstheorien (vgl. Krause 2008) jedoch kaum anschlussfähig ist.

Eine noch stärkere und breitere Öffnung für interdisziplinäre Theorieimpulse – z.B. aus musikalischer und musikbezogener Bedeutungs-, Interaktions- und Situationstheorie (vgl. Orgass, 2007: 12–94), Forschungen zu selbstreguliertem Lernen (vgl. Spsychiger 2018: 162) und Peer-Learning (vgl. Creech et al. 2020: 181–201), aber auch aus Einsichten in die musikdidaktische Bedeutung von Heterogenität (vgl. Vogt et al. 2012)

– könnte nicht nur neue Sichtweisen auf bereits stattfindende Vermittlungspraxen eröffnen, sondern im Sinne eines Transfers innovierend auf zukünftige wirken. Auf dem Wege einer vielseitigen »theoretischen Fundierung und professionsgebundenen Forschung« (Brenk 2008: 51) könnten Adressat_innen von Vermittlungsprojekten als Subjekte in den Blick geraten, die in interaktiver Auseinandersetzung selbsttätig neue und neuartige Bedeutungszuweisungen (vgl. Orgass 2007: 118) zu einer Vielfalt von Musiken, zu deren gegenwärtiger und möglicher zukünftiger Relevanz (vgl. Geuen/Orgass 2007) für sich selbst und für Andere sowie zu deren Geltung und Gehalt (vgl. Niegot 2016) vornehmen, sie immer wieder differenzieren, relativieren und ggf. korrigieren (vgl. Orgass 2007: 605–706), sich selbst infolge von als schlüsselhaft wahrgenommenen Erlebnissen transformieren (vgl. Bugiel 2021) und selbstbestimmt eigene Vorstellungen von musikalischer Tradition und Innovation entwickeln. Erst in einer derartigen Fokussierung auf die Bedürfnisse, Ansprüche, Rezeptions- und Lernvoraussetzungen der Adressat_innen von Vermittlungsaktivitäten zeichnen sich überhaupt Zielperspektiven für musikalische Bildung ab, die die Musikvermittlung gegenüber betriebswirtschaftlichen Werbe- und Marketinginteressen immer wieder zu behaupten hat (vgl. Mautner 2007). Das derzeit zu beobachtende diskursive Nebeneinander heterogener Theoriefragmente und methodologischer Positionen könnte durch wissenschaftliche Forschung in jene dialektische, »grundlegende Spannung« von »Tradition und Neuerung« (Kuhn 1978: 308) versetzt werden, aus der Erkenntnisfortschritt erst hervorgehen und für alle Beteiligten in Musikvermittlungsprojekten fruchtbar werden kann.