

Musikvermittlung für Erwachsene als kontextuelle Praxis vor und im Konzert

Constanze Wimmer

Präludium

Während ich diesen Beitrag fertigstelle, befinden wir uns mitten in den Maßnahmen zur Bewältigung der Krise, die durch das Virus Covid-19 ausgelöst wurde und Europa und die Welt in einen Ausnahmezustand versetzt. Theater und Konzertsäle sind geschlossen und Musiker*innen und Musikvermittler*innen mit ihren Angeboten auf digitale Medien verwiesen. Das Publikum verschwindet im virtuellen Raum und mutiert zu anonymen Rezipient*innen. Die Bewältigungsstrategien sind unterschiedlich: Während die einen darauf warten, dass möglichst schnell alles wieder so wird wie zuvor, machen sich andere Gedanken, welche strukturellen Veränderungen durch dieses Innehalten und das grundsätzliche Infragestellen unserer Betriebsamkeit und Betriebsroutine angestoßen werden könnten. In jedem Fall werden durch diese Krise viele Bruchstellen sichtbar, über die wir nachdenken sollten: Zum Beispiel wie wir in Zukunft mit dem virtuellen Raum umgehen möchten, ob wir ihn wieder zurückdrängen wollen, sobald die Live-Performance wieder möglich ist. Oder ob wir den demokratisierenden Aspekt des Streamens von künstlerischen Ereignissen in den Konzertalltag integrieren möchten, obwohl die entsprechenden finanziellen Rahmenbedingungen dafür noch offen sind. Ob wir nach kreativen Lösungen der Kombination von live im Raum und live im Stream suchen werden und welche Auswirkungen dies auf kulturpolitische Fördertraditionen haben wird. Jedenfalls hat uns diese Krise deutlich vor Augen geführt, wie wichtig das Publikum für Künstler*innen ist und wie sehr es vermisst wird, wenn es plötzlich nicht mehr kommen kann – nicht nur als zahlende Konsument*innen, sondern als Mitgestalter*innen eines Ereignisses, das erst dann tiefe Relevanz erfährt, wenn Kommunikation zwischen

Menschen auf dem Podium und Menschen im Publikumsraum möglich wird – vor Ort oder im World Wide Web.

Die folgenden Gedanken wurden vor der Covid-19-Krise entwickelt, als Konzerte noch frei zugänglich waren und keine Abstände zwischen den Hörer*innen eingehalten werden mussten. Der Beitrag beschreibt zunächst die gegenwärtige Praxis der Musikvermittlung für Erwachsene in Gestalt von kontextualisierenden Formaten zu und in Konzerten und richtet den Blick auf historische Wechselwirkungen zwischen Musikvermittlung für Kinder und für Erwachsene. Überlegungen zur Implementierung neuer Konzertformate gehen Hand in Hand mit Überlegungen zur Ausbildungssituation, die Musikvermittler*innen unterschiedlicher Vorbildung – seien sie Musiker*innen, Musikpädagog*innen oder Kulturmanager*innen, derzeit vorfinden. Die Autorin dieses Beitrags zeigt sich optimistisch, dass die erlernten Kompetenzen dazu beitragen werden, die Zukunft des Konzertlebens nach der Pandemie innovativ weiterzuentwickeln.

Das Publikum bereitet sich vor

Ein tiefes Ausatmen auf dem Platz neben mir. Erfüllt wendet sich mein Sitznachbar zu mir und raunt mir zu: »Dieses Yoga sollten wir vor jedem Konzert machen.« Ich befinde mich in einem bereits etablierten Einführungsformat für Erwachsene an der Grazer Kunstuniversität, das jeweils unterschiedliche Zugänge vor Konzerten wählt. Was diese Formate verbindet, ist lediglich der Anspruch, eine thematisch assoziierte ›Lounge‹ zum nachfolgenden Musikerlebnis zu sein. So führt beispielsweise ein Raumakustiker praktische physikalische Experimente mit den Besucher*innen durch, um in ein Konzert einzuführen, in dem sich die Musiker*innen während des Spielens im Raum bewegen und auch das Publikum aufgefordert ist, die Hörperspektiven zwischen den einzelnen Sätzen zu ändern. Vor einer Tanzperformance fordert eine Tänzerin zum Tanzen auf, und vor einem Konzert mit meditativer New-Classics-Chormusik findet besagter Yoga-Workshop statt, der meinen Sitznachbarn in eine konzentrierte und bewusste Aufmerksamkeit leiten soll.

Das Publikum dieser Einführungen und Konzerte gleicht dem ›klassischen‹ Konzertpublikum, im Altersschnitt zwischen 40 und 80 Jahren, dem Neuen und Überraschenden wohlwollend aufgeschlossen. Was erwarten sie sich von diesen Begegnungen, interaktiven Experimenten, Tanz und Meditation? Natürlich zuallererst Hinführung zur Musik, die gleich im Anschluss im

Konzert erklingen wird, auf der anderen Seite aber auch etwas, was man früher vielleicht altmodisch ›gehobene Unterhaltung‹ genannt hätte. Im Gestus der Geselligkeit eines bürgerlichen Salons des 19. Jahrhunderts werden Musik und ihr Kontext zum Anlass, nachdenklich und spielerisch zugleich dem Wesen dieser flüchtigen Kunstform auf die Spur zu kommen.

Heute würden wir vermutlich eher den Terminus Teilhabe statt Geselligkeit verwenden, wenn wir Angebote dieser Art entwickeln. Wichtig für die Gestaltung ist jedenfalls, dass wir uns darüber Gedanken machen, was das Publikum überhaupt motiviert, zu kommen:

»[C]ustomers decide whether or not to become involved in an arts performance based on their own set of values. These values are extrinsic or intrinsic consumption values and include achieving shared experiences with peers, social recognition, self-fulfilment, aesthetic appreciation, a sense of belonging, emotional satisfaction and understanding of quality« (Radbourne et al. 2014: 57)

Menschen gehen nicht nur ins Konzert, um ein bestimmtes Werk zu hören. Sie machen sich abends auf, um Ihresgleichen zu begegnen, in einer spezifischen Form von Öffentlichkeit andere Musikinteressierte zu treffen, ohne sie zu kennen oder auch kennenlernen zu wollen. Es genügt, dass sie auch da sind, um ein Gefühl von Zugehörigkeit zu entwickeln. Man vermutet ähnliche Wertvorstellungen durch das Teilen ähnlicher Kunsterfahrung. Musikvermittler*innen, die Beziehungen und Begegnungen zwischen Musiker*innen, Musik und Publikum herstellen wollen, gehen in Projekten für Erwachsene nun einen kleinen Schritt weiter: Musikvermittler*innen wollen eine Atmosphäre schaffen, damit ihr Publikum gemeinsame Erfahrungen macht, die über die oben beschriebene Zugehörigkeit hinausweisen, weil sie tiefer in ästhetische Prozesse eintauchen lassen und persönliche Begegnungen mit anderen Besucher*innen und den Künstler*innen miteinschließen.

Zur gelungenen Musikvermittlung wird eine solche ›Lounge‹ also, wenn es ihr dabei gelingt,

»musikalisch-ästhetische Erfahrungen zu initiieren, genauer: in künstlerischen Kontexten Musik berührbar zu machen und Menschen zu berühren, zu bewegen, zu verändern; durch künstlerische Handlungen und Hörangebote Menschen zu öffnen für das Musikalische in ihnen und Musik zu öffnen für das Menschliche in ihr: die Bedeutung von Musik für das Leben der Menschen in ihrer Zeit.« (Rüdiger 2014: 9)

Menschen zu berühren, zu bewegen, zu verändern kann ebenso als pädagogischer wie als künstlerischer Impuls verstanden werden. Auch das Einführungsformat der Grazer Kunstuniversität pendelt zwischen diesen beiden Zugängen, ohne die Trennlinie scharf zu ziehen. Für das Publikum macht es ohnehin keinen Unterschied, ob der Raumakustiker einen klassischen Bildungsprozess initiiert, weil er auf verschüttetes Wissen aus dem Physikunterricht zurückgreift und im Kontext mit der mobil zu hörenden Musik als ästhetische Erfahrung erlebbar macht, oder ob die Tänzerin das Auditorium zum experimentellen Tanzen ermutigt, um für neue Tanzsprachen zu sensibilisieren – viele Wege führen ins Hören und Sehen, nicht nur die Musik selbst. Zentral scheint die Möglichkeit, dem Kunstwerk in einer musikvermittelnden Aktion spezifische Bedeutung zu verleihen – sowohl im Sinne der Bedeutung, die der/die Zuhörer*in dem Kunstwerk aus subjektiver Perspektive gibt, als auch im Sinne der Bedeutung, die objektive Kontexte der Musik- und Kunstgeschichte, der Formenlehre oder der Analyse erschließen können:

»The meaning of the music is not only ›in‹ the music itself as coded, performed and decoded aurally, but in the consumers' acts of engagement with it, the accounts which they give of it and the cultural categories which they use to talk about it.« (O'Reilly et al. 2014: 9)

Menschen, die vor dem Konzert ihre Wahrnehmung fokussieren und mehr über die Beschaffenheit von Musik oder Tanz erfahren möchten, sehen sich selbst nicht als passive Konsument*innen von Kultur, sondern werden zu aktiven Rezipient*innen, die ihre eigene Identität in der tieferen Auseinandersetzung mit Kunst immer wieder neu konstruieren: »This view sees social subjects as active agents who play a crucial role in creating their own identities through consumption.« (Ebd.)

In diesem Sinne gehen die Ansprüche von Musikvermittlung darüber hinaus, die eingangs beschriebenen ›consumption values‹ der Besucher*innen eines Konzerts zu stärken. Musikvermittler*innen möchten Räume für Erfahrungen öffnen, die allen Beteiligten, die sie betreten, tiefe und vielleicht sogar überraschende Einsichten ermöglichen, die das Wertegefüge ins Wanken bringen.

Die Rückbesinnung auf Musikvermittlung als inszeniertes Konzertformat

Martin Tröndle postuliert 2018 (vgl. Tröndle 2018) ein im deutschen Sprachraum neues Forschungsfeld – die Concert Studies – und gruppiert um die aktuellen Aufführungsbedingungen von Musik neben Fragen nach dem Performativen im Konzert, nach neuen Konzertdramaturgien, Publikumsanalysen und Themen des Kulturmanagements auch zeitgemäße Musikvermittlung als eine der treibenden Kräfte in der notwendigen Transformation unseres Konzertlebens. Natürlich spielt in diesem Zusammenhang die Etablierung von Konzertformaten und Einführungsworkshops für ein junges Publikum eine zentrale Rolle, die gerade nachhaltig die Orchesterlandschaft in Deutschland verändert.¹

Musikvermittlung meint aber von ihren Anfängen an Erwachsene ebenso wie Kinder. Einer der ›Urväter‹ der Musikvermittlung war Hermann Kretschmar (1848–1924), Dirigent, Organist und Musikwissenschaftler, der in von ihm kuratierten Volkskonzerten und Einführungsvorträgen für Erwachsene das Ideal anstrebte, musikalische Bildung als stabilisierende Funktion eines Gesellschaftssystems zu etablieren und gleichzeitig Musik vielen Bevölkerungsgruppen zugänglich zu machen (vgl. Jungmann 2008). Einen ganz anderen Weg schlug eine Generation später Leonard Bernstein (1918–1990) für Kinder ein: Bei ihm findet Musikvermittlung ihr Zentrum in der Musik an sich, die dem jungen Publikum nicht durch biografische Anekdoten zu Komponist*innen nähergebracht werden soll, sondern durch anspruchsvolle Auseinandersetzung mit musikalischen Strukturen und Zusammenhängen. Dabei entfernt sich Bernstein vom Anspruch, Gesellschaft durch musikalische Bildung zu verändern, und konzentriert sich auf seine Rolle als Musiker, der für sein Publikum Musik kontextualisiert und übersetzt. In gleicher

1 Vgl. dazu die Presseaussendung des Deutschen Orchesterverbandes vom 5.3.2019: »Berufssorchester und Rundfunkklangkörper bauen ihr Programm für neues Publikum mehr und mehr aus. So belegt es die bundesweite Konzertumfrage 2017/18, welche die Deutsche Orchestervereinigung auf ihrer Jahresmedienkonferenz am 5. März 2019 vorstellte. Demnach nehmen *musikpädagogische Aktivitäten* wie zum Beispiel Instrumentenpräsentationen, Kammermusikauftritte und Workshops in Schulen in den vergangenen zwei Jahren mit über 6.000 Veranstaltungen *um rund 20 Prozent* zu. Im gleichen Zeitraum stieg die Zahl der *Kinder-, Jugend-, Familien- und Schülerkonzerte* *um mehr als 25 Prozent* auf 2.863. Im Gegenzug ging die Zahl normaler Sinfoniekonzerte zurück.« (Deutsche Orchestervereinigung 2019, Hervorhebung durch die Autorin)

Weise konzipiert er seine Einführungen für Erwachsene wie beispielsweise die sogenannten »Harvard Lectures« (Bernstein 1981), die heute sowohl in Buchform als auch auf YouTube² zu erleben sind.

Heutige Formate der Musikvermittlung gehen überwiegend auf Strömungen in den 1980er Jahren zurück, als das inszenierte und moderierte Kinderkonzert die Urform einer kommunikativen und atmosphärischen Vermittlung von Musik darstellte. Lange wurde gezögert, das klassische Konzertformat für Erwachsene als solches anzutasten, zu dekonstruieren und die Werke des Kanons neu zu gruppieren, die Trennung zwischen Musizierenden und Hörenden aufzuheben, mit Lichtregie Fokus zu generieren oder – Gott behüte – das Publikum zum Mitmachen zu animieren. Dies sollte zunächst Kindern und Jugendlichen vorbehalten bleiben, vielleicht in der Hoffnung, die junge Generation mit all diesem Bemühen auf das *richtige*, also klassische Konzert vorzubereiten. Für Erwachsene fokussierte man sich in der Musikvermittlung auf Einführungsformate, die – im Unterschied zu musikwissenschaftlichen Einführungsvorträgen – mehr Spielraum für kontextuelle und lebensweltliche Bezüge ließen und in seltenen Formaten auch aktive Interaktion der Teilnehmer*innen durch Singen oder andere niederschwellige musikalische Ausdrucksformen beförderten. Nach wie vor spielen diese Zugangsformen eine wesentliche Rolle im Konzertgeschehen, beispielsweise mit Formaten wie »2x hören« (einer moderierten Konzertreihe zum Beispiel im Körber-Forum in Hamburg oder im Konzerthaus in Berlin), »Pre-Concert Talks« mit den Stimmführer*innen des Royal Scottish National Orchestra oder interaktiven Einführungen im Rahmen von Probenbesuchen wie der »Kostprobe« an der Grazer Oper.

Knapp nach der Jahrtausendwende betraten in Deutschland allerdings der Konzertdesigner Folkert Uhde, der Dramaturg Markus Fein und der Festivalgründer Steven Walter die Bühne. Sie stemmten sich vehement gegen die aus ihrer Sicht affirmative Art und Weise, mit Musik im Konzert umzugehen:

»Denn im Wesentlichen bereitet Musikvermittlung nur auf das eigentliche Konzerterleben vor. Böse formuliert: Das Produkt wird zwar besser erklärt, aber nicht weiterentwickelt.« (Uhde 2018: 121)

Folgerichtig kreierten die drei unabhängig voneinander an unterschiedlichen Orten sogenannte »Neue Konzertformate«, um das Konzertleben aus sich

2 Playlist zu den Harvard Lectures von Leonard Bernstein: http://www.youtube.com/playlist?list=PLKizoUZowP2VomwtNv1c1_zUSB2O65d7 (2.5.2021).

selbst heraus zu erfrischen: Uhde und Fein durch Dramaturgie und Inszenierung, Walter durch neue Formen des Veranstaltens und des Storytelling rund um die Konzerte.

»Mich selbst interessiert vor allem die Frage, wie ein Konzert zu einem starken persönlichen Erlebnis werden kann, zu einem Ort jenseits von gelerntem Ritual. [...] Ein Ort der Innerlichkeit«. (Uhde 2018: 124f.)

Diese Herangehensweise führt in den Kern der Musikvermittlung, die durch besondere Anlässe zur ästhetischen Erfahrung persönliche Beziehungen zwischen Publikum, der Musik und den Musiker*innen stiften möchte. Natürlich kann das auch in einem nicht inszenierten Samstagsnachmittags-Abonnementskonzert eines städtischen Orchesters gelingen, wenn die musikvermittelnde Einführung vorher gut gemacht ist – aber zugegebenermaßen nur mehr für einen immer kleiner werdenden Ausschnitt der Gesellschaft, der die Rituale des romantischen Konzertformats verinnerlicht hat und sich in den traditionellen Konzerthäusern mit der vererbten Aufführungstradition im Saal genauso zurecht findet wie mit den Gebräuchen am Buffet, der ungemütlichen Garderobesituation oder langen Schlangen vor den Damentoiletten.

Uhde, Fein, Walter und mittlerweile einige andere gehen davon aus, dass unser klassisches und zeitgenössisches Musikrepertoire auch für viele andere Relevanz haben könnte, die sich dieser Konzertsituation so nicht mehr aussetzen möchten. Sie experimentieren mit Konzerten im Liegen zu später Stunde oder flexiblen Raumkonzepten und neuen Ingredienzien wie der partizipativen Stückauswahl im Konzert durch das Publikum.

»Konzerte als Orte künstlerischer Erfahrung müssen also heute deutlich mehr leisten, als nur zu reproduzieren. Es geht darum, aus dem Füllhorn des musikalisch Möglichen sinnvolle und sinnliche Programme zu entwickeln, in künstlerischen Abläufen und Formaten zu denken und ein musikalisches Storytelling zu betreiben, das die Werke kontextualisiert und inszeniert.[...] Das ist die Magie von Musik: sie ist ihrem Wesen nach momentan, persönlich und immersiv.« (Walter 2019: 696)

Wenn beispielsweise das junge britisch-kanadische Gildas Quartet (Gewinner des ersten Musikvermittlungspreises des Internationalen Kammermusik-

Wettbewerbs »Franz Schubert und die Musik der Moderne« 2018³) sein nicht mehr als 40 Personen fassendes Publikum auffordert, sich jeweils zu 10 Personen um eine*n der 4 Musiker*innen zu gruppieren und nach jedem Satz eines Werkes zum nächsten Instrument zu wechseln, dann entsteht in diesem Raum etwas, was Rebekka Hüttmann als »Vermittlung zwischen« bezeichnet, um es von der »Vermittlung von etwas« (einem zielgerichteten linearen Vorgang) zu unterscheiden:

»Bei der ›Vermittlung *zwischen*‹ geht es also nicht um die Weitergabe eines bestimmten Wissens und Könnens, sondern um das Herstellen von Beziehungen, die stets individuell und wandelbar sind. Mit anderen Worten: Es geht weniger um die Frage zu verstehen, was etwas ›ist‹ (im positivistischen Sinne), sondern vielmehr darum, wie es mit mir zu tun hat, was es für *mich* bedeutet.« (Hüttmann 2009: 61)

Nicht das Erfassen von besonderen Merkmalen der Komposition oder ihres Kontexts stehen im Mittelpunkt dieser Vermittlungssituation sondern die Intimität der Erfahrung, die individuelle Wahrnehmung der Unterschiede der vier Instrumente und die Wirkung unterschiedlicher Hör-Perspektiven.⁴

Sätze wie »Der Abend beginnt lange vor dem ersten Ton [...]. Deshalb ist es sehr wichtig, wie das Publikum in Empfang genommen wird.« von Folkert Uhde (2018: 133) erinnern an die ersten Texte zu Konzerten für Kinder von Ernst Klaus Schneider, der die Wichtigkeit der Atmosphäre und des Willkommens nicht genug herausstreichen konnte:

»Deshalb ist es wichtig, eine Atmosphäre aufzubauen, die schon beim Betreten des Gebäudes unpräzise wirkt, auf das Kommende einstimmt, Kontakte zwischen Menschen stiftet, den zielgerichteten Gang in den Saal aufhält, Erwartungen weckt und Barrieren zwischen Podium und Parkett mildert.« (Schneider 2002: 55)

3 Eine kurze Doku zu ihrem Projekt kann man hier nachsehen: <http://www.youtube.com/watch?v=ejHqLvXntgc> (2.5.2021).

4 Eines der ersten Festivals in Österreich, das nach der Covid-19-Pandemie wieder öffnet, ist die Styriarte in Graz. Aufgrund der geltenden Sicherheitsbestimmungen sind in diesem Zeitraum ausschließlich Veranstaltungen für 100 Besucher*innen gestattet – das Festival setzt daher auf dieselben Möglichkeiten der Intimität, die das Gildas Quartet mit seinem immersiven Ansatz vorgibt: Konzerte werden auf maximal eine Stunde gekürzt und dreimal hintereinander für ein Publikum von jeweils 100 Personen angeboten.

Das musikvermittelnde Konzerterlebnis wird auf solche Weise heute für Erwachsene ebenso wie für Kinder und Jugendliche in ein Gesamtkonzept eingebettet, das die Dramaturgie der Stückauswahl, die Art der Präsentation und das Willkommen und Verabschieden des Publikums ganzheitlich erfasst.

Musikvermittlung für Erwachsene als Bestandteil des traditionellen Kulturbetriebs

40 bis 100 Personen im Konzert, Lichtregie, Raumkonzept – das kann sich doch der etablierte Konzertbetrieb gar nicht leisten! Da zählen Auslastung, schnelle Umbauten und Erwartbarkeit in der Programmierung!

Ja, völlig richtig – deshalb findet man das Labor für die Transformation des Konzerts als Neudefinition der Beziehung zwischen Publikum und Ausführenden auch selten in den großen Konzerthäusern, sondern an Orten wie dem Radialsystem in Berlin, dem Festival Mecklenburg-Vorpommern oder beim Podium-Festival in Esslingen. Oder als neue Settings aufgrund von Sicherheitsbestimmungen im Nachklang einer Virusepidemie.

Und dennoch sind kleine magische Verwandlungen auch im herkömmlichen Konzert möglich. Vor einiger Zeit durfte ich miterleben, wie eine simple kompositionspädagogische Übung zwischen einem späromantischen Klaviertrio von Lili Boulanger und einer Komposition von Manuela Kerer (*1980) für das Publikum im Saal zum Ohrenöffner wurde. Der Geiger des Kammermusikensembles stieg nach dem Stück von Boulanger vom Podium in den Saal und forderte das Publikum auf, ein Blatt Papier, das bereits auf den Sitzen lag, so leise wie möglich mit dem Nachbarn zu tauschen und anschließend zwei unterschiedliche Geräusche mit dem Blatt zu kreieren. Während er den Mittelgang des Auditoriums entlangging, sollte das Publikum nach Lust und Empfindung seine beiden Klänge in eine spontane Gesamtkomposition einweben, die so lange dauerte, bis der Geiger wieder sein Podium erreicht hatte. Spielerisch war es ihm gelungen, die Ohren seiner Zuhörer*innen für die zeitgenössischen Klänge des folgenden Stückes zu öffnen, ohne viel Aufwand und ohne viel Aufhebens.

Wie reagiert der Hochschulsektor auf diese Entwicklungen?

Besagter Geiger ist Orchestermitglied der Grazer Philharmoniker und Absolvent des postgradualen Weiterbildungslehrgangs »Musikvermittlung – Musik im Kontext« in Linz. Dort treffen für vier Semester Absolvent*innen der unterschiedlichen Grundstudien aufeinander: Musikpädagog*innen, Instrumentalpädagog*innen, Orchestermusiker*innen, Komponist*innen, Musikolog*innen, die sich gemeinsam für das Praxisfeld Musikvermittlung fit machen wollen. Nach wie vor schillert Musikvermittlung als ein hybrides Konglomerat aus angewandten Ansätzen wie Performance, Storytelling, Dramaturgie, Pädagogik und Kulturmanagement und vereint »undiszipliniert« um sich einen theoretischen Kontext von Bezügen der Musik- und Kulturwissenschaften, der Musik- und Kulturpädagogik und der Soziologie.

Hochschulen und Universitäten reagieren unterschiedlich auf die neuen Anforderungen des boomenden Arbeitsfeldes und auf den theoretischen Rahmen, der sich so schwer einordnen lässt. Einzelne Lehrveranstaltungen tauchen in den künstlerischen und pädagogischen Bachelor- und Masterstudiengängen auf, fokussierte Musikvermittlungs-Module wie an der Hochschule der Künste Bern oder an der Kunstuniversität Graz bereiten angehende Orchestermusiker*innen und Solist*innen im Master auf das Praxisfeld vor und postgraduale Lehrgänge wie in Linz oder Detmold bringen alle diese Studierenden wieder zusammen, wenn sie noch mehr darüber wissen, erfahren oder üben möchten. Das Feld erweitert sich um Kompositionspädagogik und Community Music, beides verwandte und befreundete Arbeitsgebiete mit vielen Schnittmengen zur Musikvermittlung.

Auch Großbritannien, dessen Audience- und Community-Engagement-Ansätzen wir im deutschsprachigen Raum viel an Methodik und pragmatischen Zugängen zu verdanken haben, sucht nach geeigneten Ankerpunkten in zum Teil noch recht traditionellen Curricula. Einer der Vorreiter ist der Komponist Sean Gregory, der als »Education Officer« der London Sinfonietta bereits in den 1980er Jahren Maßstäbe für die Vermittlung Neuer Musik setzte und heute Vice-Principal und Director of Innovation & Engagement an der Londoner Guildhall ist. Gemeinsam mit dem Barbican Centre entwickelte er für die Guildhall School ein Modul, das sich wie ein roter Faden (»golden thread«) durch die gesamte Aus- und spätere Weiterbildung eines Musikers/einer jungen Musikerin zieht:

»The Golden Thread is therefore a locus for both the acquisition and creation of knowledge. This Community of Practice not only shares existing knowledge, which goes beyond technique and into the cultural values that underpin a ›golden thread‹ (the ›gift‹ that partnership can bring), but also draws on knowledge, attitudes, values, and behaviors of the practitioners (their own artistic ›gift‹) to change the meaning of ›community‹ across artistic and cultural partnerships.« (Gregory 2020: 51)

Mittlerweile unterzieht sich das Praxisfeld Musikvermittlung immer mehr der Reflexion. Was allerdings noch fehlt, ist eine umfassende forschungsgestützte Theorie der Musikvermittlung, ein Desiderat, dass uns immer wieder von neuem in Definitionsnot bringt – aber vielleicht hält uns gerade das so frisch.

Epilog

Manche der oben beschriebenen Musikvermittlungs-Settings klingen in der Zeit der Covid-19 Krise, in der ich diesen Beitrag schreibe, wie aus einer fernen Vergangenheit. Konzertveranstalter*innen, Musikvermittler*innen und Musiker*innen halten den Atem an, während sie versuchen, erste ›ad hoc‹ Antworten zu geben. Wie und warum werden wir in Zukunft Konzerte veranstalten, wer wird unser Publikum sein – diese Fragen stellt Musikvermittlung permanent aus sich heraus, um zeitgemäße Kommunikationsräume zu schaffen, nicht erst seit Corona. Musikvermittler*innen sind jedenfalls aufgrund ihrer Ausbildung und ihrer kommunikativen Herangehensweise prädestiniert, sich nicht mit dem Status quo zufriedenzugeben, sondern je nach Ort, Publikum und Kunstformen nach zeitgemäßen Lösungen der Kommunikation und der Begegnung zu suchen. Diese können sich nicht darin erschöpfen, nach der Krise im Sinne des Audience Developments dafür zu sorgen, die Säle der Konzerthäuser für immer gleiche Konzerte zu füllen. Die Aufgabe der Musikvermittler*innen wird es sein, immer wieder neue Konzertformate zu entwickeln, immer wieder neues Publikum zu erreichen, immer wieder neue Orte und Räume der Begegnung von Musiker*innen und Zuhörer*innen zu kreieren und die während Corona erlernten Möglichkeiten des Digitalen künstlerisch und vermittelnd in ihr Tätigkeitsprofil zu integrieren.

Literatur

- Bernstein, Leonard (1973): [*Harvard Lectures*, Playlist], online, http://www.youtube.com/playlist?list=PLKizoUZowP2VomwtNv1lc1_zUSB2O65d7 (2.5.2021).
- Bernstein, Leonard (1981): *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*, Cambridge: Harvard University Press.
- Deutsche Orchestervereinigung (2019): *DOV-Konzertstatistik. Musikvermittlung ist weiter im Aufwind*, online, http://www.dov.org/presse_meldungen/berufsorchester-immer-mehr-veranstaltungen-fuer-neues-publikum (21.5.2020).
- Gildas Quartet (2020): *Surround Sound Sessions*, online, <http://www.youtube.com/watch?v=ejHqLvXntgc> (2.5.2021).
- Gregory, Sean (2020): The »Golden Thread«. A Lifelong Learning Continuum for Creative Practitioners Working »Without Boundaries«, in: *Kann Kultur Politik? Kann Politik Kultur? Warum wir wieder mehr über Kulturpolitik sprechen sollten*, hg. von Michael Wimmer, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 48-52.
- Hüttmann, Rebekka (2009): *Wege der Vermittlung von Musik. Ein Konzept auf Grundlage allgemeiner Gestaltungsprinzipien*, Augsburg: Wißner.
- Jungmann, Irmgard (2008): *Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- O'Reilly, Daragh/Larsen, Gretchen/Kubacki, Krzysztof (2014): Marketing Live Music, in: *Coughing and Clapping. Investigating Audience Experience*, hg. von Karen Burland und Stephanie Pitts, London/New York: Routledge, S. 7-19.
- Radbourne, Jennifer/Johanson, Katya/Glow Hilary (2014): The Value of »Being There«. How the Live Experience Measures Quality for the Audience, in: *Coughing and Clapping. Investigating Audience Experience*, hg. von Karen Burland und Stephanie Pitts, London/New York: Routledge, S. 55-67.
- Rüdiger, Wolfgang (2014): Zum Begriff Musikvermittlung und zu den Beiträgen dieses Bandes, in: *Musikvermittlung – wozu? Umriss und Perspektiven eines jungen Arbeitsfeldes*, hg. von Wolfgang Rüdiger, Mainz: Schott, S. 7-17.
- Schneider, Ernst Klaus (2002): Vermittlung und Präsentation in Konzerten für Kinder, in: *Spielräume Musikvermittlung. Konzerte für Kinder entwickeln, gestalten, erleben*, hg. von Barbara Stiller, Constanze Wimmer und Ernst Klaus Schneider, Regensburg: Con Brio.
- Tröndle, Martin (Hg.) (2018): *Das Konzert^{II}. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, Bielefeld: transcript.

- Uhde, Folkert (2018): Konzertdesign. Form follows Function, in: *Das Konzert^{II}. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, hg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 121–148.
- Walter, Steven (2019): Ein Manifest zur Konzertkultur, in: *Anthologie Kulturpolitik. Einführende Beiträge zu Geschichte, Funktionen und Diskursen der Kulturpolitikforschung*, hg. von Martin Tröndle und Claudia Steigerwald, Bielefeld: transcript, S. 695–697.

