

irgendetwas tun, aber ich kann mir das Jahr nicht nehmen, weil ich mir gedacht hab', ja, Konkurrenz ist schon sehr hoch und auch das Üben und das als Musiker kann man nicht einfach so ein Jahr lang Pause machen, zumindest glaubt man das (unverständlich), dass dann schon alles zu spät ist, wenn man jetzt ein Jahr lang Pause macht. (UPT10: 46-49)

Es wird deutlich, dass sich die unterschiedlichen Verpflichtungen, die sich durch ein Musikstudium und soziales Engagement ergeben, für sie in diesem Moment nicht miteinander in Verbindung bringen ließen. Vor allem befürchtete sie, dass sie ihrer Verpflichtung, zu üben, nicht nachkommen und deshalb in der Konkurrenz zu anderen Studierenden nicht bestehen könnte. Die Überwindung ihrer Diskrepanzwahrnehmung und damit einschneidende Identitätstransformation gelang ihr, als sie sich dazu entschloss, soziale und künstlerische Anliegen in neuen Bündeln aus Praktiken und Arrangements zu vereinen. Gemeinsam mit einer zweiten Musikerin gründete sie einen Verein, mit dem sie einerseits ein Benefizfestival veranstaltet und mit den Erlösen andererseits Workshops mit Kindern aus strukturschwachen Regionen in Südeuropa durchführt. Die Gründung dieses Vereins ist insofern ein *turning point* für die junge Musikerin, als sie aus der Wahrnehmung einer unbefriedigenden Situation heraus eine einschneidende Entscheidung trifft, die es ihr ermöglicht, soziale und künstlerische Ziele miteinander zu vereinen.

Bei beiden Musikerinnen werden durch die beschriebenen *turning points* Identitätstransformationen angestoßen, indem zuvor als unüberbrückbar wahrgenommene Diskrepanzen überwunden werden können. In beiden Fällen sind außerdem *significant others* von entscheidender Bedeutung. Es ist Anitas Freundin, die sie auf das postgraduale Musikvermittlungsstudium aufmerksam macht. In Jasmins Fall ist es eine Musikerin, die sie während ihrer Planungen kennenlernt und die ihr Bedürfnis teilt. Gemeinsam sind sie in der Lage, den Verein aufzubauen und zu führen. Mit Wenger kann in diesem Fall letztlich auch von einer Versöhnung zwischen Mitgliedschaften in unterschiedlichen sozialen Welten gesprochen werden: »We define who we are by the ways we reconcile our various forms of membership into one identity.« (Wenger 1998: 149)

8.4 Bedrohte Identitäten und der Umgang mit Krisen

Bennett zeigt, dass Zermürbung ein signifikantes Phänomen in Karrieren von professionellen Musiker_innen darstellt und ganz besonders bei Orchestermusiker_innen auftritt. Insbesondere verweist sie auf oftmals fehlende Karrieremöglichkeiten und auf die Schwierigkeit, individuelle Kreativität einzubringen. Dies kann im schlimmsten Fall dazu führen, dass Musiker_innen ihre Freude am Musizieren

verlieren (vgl. Bennett 2016 [2008]: 1198). In meinem Sample erzählen drei Musiker_innen von Krisen, die sie durch ein Engagement in Praktiken der Musikvermittlung überwinden konnten. Es handelt sich dabei um Momente, in denen ihre Identität bedroht war, weil sie ihre Freude am Musizieren verloren oder die weitere Perspektive fehlte. Bei allen drei Musiker_innen finden diese Krisen in Statuspassagen statt, also an Übergängen der Karrieren. Im Fall von Leo und Gabriel ist dies die sensible Phase des Übergangs vom Studium zum Berufsleben (vgl. auch Bork 2010). Klara stand am Übergang von einer freischaffenden Musikerin zur Orchestermusikerin mit fixer Anstellung und Emilia bewarb sich um Stellen in anderen Orchestern.

Leo beschreibt seine Zeit im Gymnasium und den Musikunterricht im Musikgymnasium als sehr unbefriedigend: »Das war damals auch schlimm, weil wir nur Konzerte gespielt haben hinter dem Notenpult, es gab keine anderen Projekte.« (UPT12: 73-74) Er fühlte sich vor allem durch die konventionellen Aufführungspraktiken eingeschränkt und fand seinen Ausgleich im privaten Rahmen:

[I]ch habe dann einfach auch, ich hatte so einen schönen Raum, ich bin in den Alpen aufgewachsen, mit Blick auf die schönsten Berge, die du dir vorstellen kannst, habe halt wild eineinhalb Stunden am Tag würde ich sagen, einfach Musik gespielt, improvisiert, und konnte so meine innere Lebendigkeit wachhalten. (UPT12: 76)

Seine schlechten Erfahrungen mit formaler Musikausbildung spitzten sich im Studium zu. Im folgenden Zitat beschreibt Leo, wie er deshalb in eine Sinnkrise rutschte:

[I]ch bin dann auch in ein tiefes Loch reingefallen, [...] ich wusste, ich will während dem Spielen in einer ganz speziellen Verbindung mit dem Publikum sein, nämlich nicht nur mit der Musik, sondern auch mit meinem Körper, mit meinen Augen, vor allem die Augen sind wichtig. Und diese Energie, so einen Energieball haben zwischen mir und dem Publikum, wo sich Musik anders vermittelt als nur durch Klang, sondern durch durch einen Erlebnischarakter, und Erlebnischarakter ist etwas ganz, ganz Zauberhaftes. Das kann man mit Worten nicht ausdrücken, darum tun mir die Literaten so leid, weil man mit Worten niemals so tief die Menschen berühren kann wie mit Musik. Ich habe bald einmal gemerkt, dass diese Berührung auch tatsächlich physisch stattfindet. Das ist ja klar, dass diese Schallwellen, dieser Schalldruck berührt den Menschen direkt im Ohr, das ist aber nur eine Facette. Und das Zweite war, mich hat immer gestört, dass man mit den Augen in den Noten sein muss, also (unverständlich) und die Augen erzählen so viel mehr wie das Wort oder manchmal auch mehr wie die Musik, und das auf die Bühne zu bringen, das wollt' ich immer schon machen. (UPT12: 21-25)

Er beschreibt, wie seine Identität durch die Unterrichts- und Aufführungspraktiken des Studiums bedroht wurde, indem er das Gefühl hatte, nicht mit dem Publikum in Kontakt treten zu können. Die Gründung eines eigenen Ensembles noch während des Studiums war schließlich der *turning point* für ihn. Als *artistic laboratory* ermöglichte ihm das Ensemble die Erprobung und Umsetzung neuer Aufführungs- und Präsentationsformen, die seinem Bedürfnis der Kontaktaufnahme mit dem Publikum entsprachen. Er moderierte die Konzerte, baute szenische Elemente ein und arbeitete mit neuen räumlichen Settings, in denen die Musiker_innen im Publikum spielten. So fand er in Praktiken der Musikvermittlung wieder zur Freude am Musizieren zurück und konnte seine Krise überwinden. Er konstatiert: »Ja, die Musikvermittlung kann allen Musikern wahnsinnig viel geben, wenn sie sich darauf einlassen. Die werden ganz neu.« (UPT12_2: 17)

Gabriel erzählt, dass er als sehr junger Musiker und nach ersten Wettbewerbs-erfolgen ein unbändiges Streben nach einer Solokarriere entwickelte und sich damit einem enormen Leistungsdruck und Konkurrenzdenken aussetzte:

[I]ch war früher sehr, ich war früher sehr so karrieregeil, könnte man fast sagen, also, für mich war das das A und O, große Karriere haben, und das hat mir, ja, das ist nicht gut, so zu leben, [...] ich hatte immer Freude am Musizieren, aber es gab wirklich eine Zeit, da war irgendwie die Karriere wichtiger, ja, dieses narzisstische Selbstverwirklichen im Prinzip. (UPT7_2: 52-54)

Retrospektiv beschreibt er diese Situation als zunehmend unbefriedigend und letztlich als Grund, warum er seine ursprüngliche Freude am Musizieren verlor und in eine Krise stürzte: »Das hat mich in eine ziemliche Krise gebracht, menschlich, musikalisch, instrumentalistisch.« (UPT7: 192) Gesundheitliche Probleme, die ein Üben über mehrere Monate hinweg unmöglich machten, setzten seinem Karrierestreben zunächst ein abruptes Ende und verschärften die Situation noch zusätzlich. Zurück zur Freude am Musizieren fand er schließlich über das kammermusikalische Musizieren mit einem befreundeten Musiker:

[E]r hat diese Einstellung dieses, dieses kompromisslosen Musizierens, wenn ein Ton nicht etwas ausdrückt, außer er soll explizit gar nichts ausdrücken, (.) dann (.), ja dann ist man fehl am Platz. Und ja, es ist, es macht ja dann auch erst eine richtige Freude und es ist ja dann auch erst richtig erfüllend, und ich weiß noch, ich war mit ihm gemeinsam in dem Film *Bohemian Rhapsody* im Kino, und da haben wir ganz klar gesagt, das ist ein authentischer Musiker, der der Freddy Mercury, besonders wenn man nachher wirklich die Live-Mitschnitte von ihm, nicht die nachgespielten, sieht. Und das ist Musik, die kommt vom Herzen, der hat das gelebt und [...] das ist das, was wir in der Klassik brauchen. (UPT7: 81-83)

Gabriel spricht in dieser Passage von einem »kompromisslosen Musizieren«, bei dem er mit jedem Ton etwas ausdrücken möchte und in jeden Ton seine gesam-

te musikalische Haltung legt. Musikvermittlung spielt in dieser Krisenerzählung insofern eine Rolle, als Gabriel diese Musizierhaltung als grundlegend für sein Engagement in Praktiken der Musikvermittlung erachtet, denn »man muss bei Musikvermittlung eine [...] ehrliche Begeisterung haben« (UPT7_2: 41). Dass er diese Haltung in Praktiken der Musikvermittlung in besonderem Maß einbringen kann, wirkt sich förderlich auf seine Identifikation damit aus:

[D]as Ziel [von Musikvermittlung] sollte zumindest sein, Interesse, im Optimalfall eben eine Begeisterung zu erzeugen, und ja, dazu braucht man, find' ich, selber eine Begeisterung und eine Liebe für das, was man macht, und ja, das das ist für mich das A und O, das zu teilen, deswegen deswegen mach' ich Musikvermittlung so gerne. (UPT7: 204)

Klara trat nach einigen Jahren, in denen sie als freischaffende Musikerin tätig war, eine fixe Orchesterstelle an. Der hohe Leistungsdruck, die hierarchische Organisation des Orchesters und ein Musizieren, das sie eher als Pflichterfüllung denn als freudvoll erlebte, führten bei ihr in der Folge zu einer tiefen Krise, in der sie mehrmals überlegte, ihre Stelle zu kündigen. Wie Leo und Gabriel zuvor beschreibt auch sie, dass sie in der Folge ihre Freude am Musizieren verlor. Einen freudvollen Zugang zur Musik, den sie vor allem bei Hobbymusiker_innen wahrnimmt und schätzt, findet Anita durch ihr Engagement in Praktiken der Musikvermittlung innerhalb ihres Orchesters:

Hobbymusiker, -musikerinnen, die man halt so trifft, im Chor oder die einem dann ah du bist im Orchester oder so, und dann ja, aber einfach diese Freude und Faszination, die sie einfach noch haben, die man halt als Profimusiker, wo man ein biss'l aufpassen muss, dass man sie nicht verliert, da hat mir, das habe ich zurückbekommen oder da hat mich die Musikvermittlung einfach auch wieder daran erinnert, dass das der Hauptgrund ist, und das ist schön, wenn man ah in dem Bereich halt auch tun kann, wo es einfach auch ganz viel um das geht, das zu zeigen, dass ein Orchester jetzt nicht nur perfekt spielen soll, sondern einfach gern spielt. (UPT10: 59-60)

Darüber hinaus vermittelte ihr die Leiterin der Abteilung für Musikvermittlung auch ein Gefühl der Zugehörigkeit, die Klara im Orchester vermisste.

[U]nd die <Musikvermittlerin> ist auch ein sehr herzlicher Mensch zum Beispiel, ähm, das hat mir einfach gutgetan, weil da habe ich mich wohler gefühlt als in diesem ähm wichtigsehenden Solo-, ich sag jetzt irgendwas, Hornistenblabla mit Direktion wichtig Konzepte besprechen, recht gescheit reden, ist nicht so meine Welt [...]. Und da war für mich die Musikvermittlung halt immer so eine kleine Famil-, kleine Familie, also heile Familie, wo es halt ganz viel um dieses

Wow, schau mal wie das klingt, und das ist ja der Hauptgrund, warum ich eigentlich musiziere. (UPT11: 53-55)

Die Überwindung der Krise ist in dieser Passage als ein Prozess des »learning as belonging« zu erkennen, »a way of talking about the social configurations in which our enterprises are defined as worth pursuing and our participation is recognizable as competence« (Wenger 1998: 5). In der Abteilung für Musikvermittlung, einer eigenständigen *community of practice* innerhalb des Orchesters, erwirbt Klara in der Folge nicht nur Wissen in Praktiken der Musikvermittlung, sondern entwickelt auch ein Zugehörigkeitsgefühl und findet zur Freude am Musizieren zurück.

Der Verlust von Freude am Musizieren in Statuspassagen bedrohte die Identitäten dieser drei Musiker_innen und stürzte sie damit in eine tiefe Krise. Relevant für die vorliegende Studie ist, dass sich bei Leo und Klara ihr Engagement in Praktiken der Musikvermittlung sinnstiftend auswirkte, und Gabriel fand über das Musizieren mit einem befreundeten Musiker zu einer Musizierhaltung, die er als grundlegend für eine Tätigkeit in der Musikvermittlung erachtet.

8.5 Zusammenfassung

Aus den Interviews mit den Forschungspartner_innen rekonstruierte ich einschneidende Momente, in denen Musikvermittlung eine besondere Rolle spielte. Diese Momente sind *turning points* im Leben der Musiker_innen, weil sie eine tiefgreifende Identitätstransformation nach sich zogen. Sie umfassen *peak music experiences*, die die Musiker_innen retrospektiv als signifikant für ihre aktuelle Tätigkeit in der Musikvermittlung erkennen, Momente der Grenzziehung zur Stabilisierung der eigenen Identität, die Zusammenführung von verschiedenen Dimensionen der Identität als ein *coming together of things* und die Rolle von Musikvermittlung als Möglichkeit, künstlerische Krisen zu überwinden.

Mit diesem Kapitel beende ich die Analyse der Lernwege meiner Forschungspartner_innen, bei der ich eine Darstellung vom Längsschnitt der einzelnen Lernwege über längere Ausschnitte in Form von Lernprozessen bis zu punktuellen Betrachtungen von einschneidenden Momenten vollzog. Im letzten Kapitel werde ich die Ergebnisse der Studie diskutieren und Handlungsvorschläge für die Hochschulausbildung von Musiker_innen und Kulturinstitutionen formulieren.