

te der Studiengang einen weitreichenden inhaltlichen Einfluss auf Praktiken der Musikvermittlung, indem viele Absolvent_innen neu geschaffene Stellen an Musikinstitutionen einnahmen. Die Initiative Konzerte für Kinder brachte durch zwei Tagungen Impulse aus den USA und Großbritannien in den deutschsprachigen Raum. Darüber hinaus vernetzte sie Akteur_innen aus der Musikpädagogik und des Konzertbetriebes miteinander, woraus nicht zuletzt das Netzwerk Junge Ohren als zentrale Netzwerkorganisation entstand. Mit Sir Simon Rattle und Dennis Russel Davies setzten zwei Dirigenten aus dem angloamerikanischen Raum wesentliche Akzente hinsichtlich öffentlichkeitswirksamer Projekte und der Etablierung von Abteilungen und Stellen in Orchestern und Konzerthäusern. Schließlich wurde diese Entwicklung durch Fachzeitschriften und Forschung begleitet, dokumentiert und analysiert, was die Bekanntheit und Bedeutung von Praktiken der Musikvermittlung sowohl unter Praktiker_innen als auch unter Forscher_innen erhöhte.

4.4.3 Akteur_innen der SW Musikvermittlung

Die Frage, wer eigentlich als Musikvermittler_in zu bezeichnen ist, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Sind es Absolvent_innen einer formalen Ausbildung in Musikvermittlung, Inhaber_innen einer entsprechenden Stelle an einer Musikinstitution oder einfach alle, die an musikvermittelnden Projekten und Konzerten teilnehmen? Im Vergleich zu vielen etablierten Berufen fehlt im Bereich Musikvermittlung ein standardisierter (Aus-)Bildungsweg. Wimmer (2021) nennt verschiedene Arbeitsverhältnisse von Musikvermittler_innen und unterscheidet fest angestellte Musikvermittler_innen an Konzerthäusern, Musiktheatern oder Orchestern, freie Musikvermittler_innen, die oftmals über ein festes Standbein an einer Schule, Musikschule oder Hochschule verfügen, und Musiker_innen, deren musikvermittelnde Tätigkeit Teil ihrer Portfolio-Karriere ist.

4.4.3.1 Empirische Befunde zu Akteur_innen in der Musikvermittlung

Im Jahr 2001 formulierte Ursula Brandstätter eine fiktive Stellenausschreibung für Musikvermittler_innen der Zukunft. Unter dem Punkt »Aufgabenfelder« nennt sie die Planung, Organisation und Durchführung diverser Formate von »neue[n] Präsentationsformen von Musik« bis zu »musikalischen Kreativwochen«, dazu beschreibt sie ein breites Spektrum an erforderlichem Wissen und Können, das von der »Kenntnis von Musik unterschiedlicher Stile, Zeiten und Länder« über »musikpraktische Fähigkeiten« bis zu »Managementfähigkeiten« ein breites Spektrum umfasst. Bezahlung, Arbeitszeiten und Anstellungsverhältnis beschreibt sie als flexibel (vgl. Brandstätter 2001: 63). Das Ende ihres Artikels bildet der Befund, dass »in Zukunft vermutlich zwar Vermittler mit einem breiten musikalischen, ästhetischen und geistigen Horizont, aber verbunden mit ausgeprägten indivi-

duellen Schwerpunktsetzungen [gefragt sind]« (Brandstätter 2001: 71). Aus den wenigen empirischen Studien über Akteur_innen im Bereich Musikvermittlung lässt sich erkennen, dass Brandstätter recht behalten sollte. Demnach weisen diese beispielsweise ein breites Spektrum an formalen Ausbildungen auf. 2010 erhob Wimmer in ihrer Studie zu Qualitätsmerkmalen in der Musikvermittlung Ausbildung und Tätigkeitsprofil von 40 Personen, die in Institutionen für den Bereich Musikvermittlung verantwortlich waren. 18 Personen absolvierten ein künstlerisch-pädagogisches Studium wie Instrumentalpädagogik oder Schulmusik, 14 absolvierten künstlerische Studien, zwölf Personen absolvierten kulturwissenschaftliche Studien wie Musikwissenschaft oder Theaterwissenschaft und zwölf Personen absolvierten nicht fachspezifische Studien. Drei Personen schlossen ein postgraduales Studium Musikvermittlung ab. Eine Studie zu den Arbeitsbedingungen von Musikvermittler_innen im deutschsprachigen Raum (Educult und Netzwerk Junge Ohren 2018) ergab ein vergleichbares Bild. Von 350 Befragten gaben 50 % an, ein künstlerisch-pädagogisches Studium absolviert zu haben, 39 % absolvierten ein künstlerisches Hauptfachstudium und 24 % studierten Musik-/Theater- oder Tanzwissenschaft. 30 % studierten dezidiert Kultur- oder Musikvermittlung. Wenngleich die beiden Studien hinsichtlich ihrer Methodik nur eingeschränkt miteinander verglichen werden können, kann der höhere Prozentsatz von Abschlüssen in Musikvermittlung oder ähnlichen Studien darauf zurückzuführen sein, dass ab 2000 einige einschlägige Studiengänge gegründet wurden und sich das Angebot damit seither deutlich vergrößerte. Was die Erhebungen ebenfalls zeigen, ist, dass Akteur_innen im Bereich der Musikvermittlung zum überwiegenden Teil weiblich (79 %) und jung (41 % zwischen 26 und 35 Jahren) sind (vgl. Educult und Netzwerk Junge Ohren 2018: 8f.). Das durchschnittliche Einkommen von deutschen Musikvermittler_innen beträgt laut dieser Studie 24.000 Euro brutto, wobei 60 % auch auf Einkünfte aus anderen Tätigkeiten zurückgreifen (vgl. Educult und Netzwerk Junge Ohren 2018: 10f.).¹⁹ Das Tätigkeitsprofil von an Musikinstitutionen angestellten Personen umfasst Aufgaben des Managements wie Budgetverwaltung, Marketing und Konzertbetreuung sowie Aufgaben der Konzeption wie Ideenfindung, Konzepterstellung, Gestaltung und Durchführung von konzertpädagogischen Workshops (vgl. Wimmer 2010a: 76). Für die vorliegende Arbeit relevant ist eine Studie von Petra Wetzel (2018) über die soziale Lage von Kunstschaffenden und Kunst- und Kulturvermittler_innen in Österreich. Ihre Stichprobe umfasst insgesamt 1757 Personen, von denen sich 145

19 71 % davon geben an, Einkommen aus einem anderen Hauptberuf (42 %) oder einem anderen Nebenjob (29 %) zu beziehen, allerdings ist nicht weiter aufgeschlüsselt, ob es sich dabei um kunstnahe oder -ferne Tätigkeiten handelt.

als Kunst- und Kulturvermittler_innen bezeichnen.²⁰ Eine weitere Spezifizierung hinsichtlich einer Tätigkeit in den Bereichen Musik, bildende Kunst oder Theater wurde allerdings nicht vorgenommen, sodass die soziodemografischen Daten im Hinblick auf Musikvermittlung nicht aussagekräftig sind. Chaker analysiert allerdings auf der Basis einer Sonderauswertung der Studie die soziodemografischen Daten von 185 Musiker_innen²¹, die angaben, auch kunst- und kulturvermittelnd tätig zu sein, wobei in diesem Fall davon ausgegangen werden kann, dass es sich um spezifisch musikvermittelnde Tätigkeiten handelt (vgl. Chaker et al. 2019; Chaker und Petri-Preis 2020).²² In Übereinstimmung mit der Studie von educult sind mehr weibliche als männliche Musiker_innen auch musikvermittelnd tätig.²³ Was die zeitlichen Schwerpunkte im Tätigkeitsspektrum betrifft, geben die Musiker_innen an, zu etwa der Hälfte künstlerisch (48,6 %) und zu etwa einem Drittel (34,1 %) kunst- und kulturvermittelnd tätig zu sein. Die restliche Zeit gliedert sich in kunstnahe (5,4 %) und kunstferne (10,8 %) Tätigkeiten auf. Jene Musiker_innen, die nicht musikvermittelnd tätig sind, geben an, zu etwa zwei Dritteln (70,7 %) künstlerisch tätig zu sein, wobei sich das letzte Drittel wiederum auf kunstnahe (15,8 %) und kunstferne (13 %) Tätigkeiten aufteilt. Interessant ist im Vergleich dazu die ideelle Aufteilung. Musikvermittelnde Musiker_innen würden idealerweise drei Viertel ihrer Zeit mit künstlerischen und ein Viertel mit musikvermittelnden Tätigkeiten verbringen. Das zeigt, dass die Musiker_innen auf diese Tätigkeit

20 In der Definition von Wetzel sind Kunst- und Kulturvermittler_innen über diese Tätigkeit hinaus nicht künstlerisch tätig. Die Autorin verweist angesichts fehlender Daten auf die Schwierigkeit, genau festzustellen, wie viele Personen in Österreich im Bereich Kunst- und Kulturvermittlung tätig sind.

21 Insgesamt umfasste das Sample 400 Musiker_innen.

22 Einschränkung ist jedoch zu erwähnen, dass Wetzel auch Instrumental- und Gesangsunterricht in einer Musikschule zu den kunst- und kulturvermittelnden Tätigkeiten zählt. Dies ist vor allem für die Bereiche der Ausbildung und des Verdienstes relevant. Beispielsweise geben 89,9 % der Musiker_innen an, eine spezifische kunst- oder kulturvermittelnde Ausbildung abgeschlossen zu haben, was nur durch abgeschlossene IGP-Studien erklärt werden kann. Musiker_innen, die auch kunst- oder kulturvermittelnd tätig sind, erwirtschaften außerdem über die Hälfte (57 %) ihres durchschnittlichen Einkommens von 29.640 Euro per annum über die kunst- und kulturvermittelnde Tätigkeit. Sie sind im Vergleich zu Musiker_innen, die nicht musikvermittelnd tätig sind, in wesentlich geringerem Ausmaß auf kunstferne Tätigkeiten angewiesen. Hier fällt ins Gewicht, dass Anstellungen in Musikschulen in der Regel besser entlohnt sind als Tätigkeiten im Bereich Musikvermittlung.

23 Während 26,7 % der männlichen und 22,7 % der weiblichen Musiker_innen angaben, ausschließlich künstlerisch tätig zu sein, kehrt sich dieses Verhältnis mit 37,3 % zu 46,1 % bei jenen um, die künstlerisch und kulturvermittelnd bzw. künstlerisch, kulturvermittelnd und in weiteren kunstnahen Tätigkeiten aktiv sind (vgl. Chaker et al. 2019; Chaker und Petri-Preis 2020).

nicht verzichten und sie – im Vergleich zum tatsächlichen Aufwand von einem Drittel der Zeit – allenfalls etwas verringern wollen.

Die durchgeführten empirischen Untersuchungen verweisen also darauf, dass Akteur_innen in der Musikvermittlung überwiegend weiblich und jung sind (vgl. zum Genderaspekt hinsichtlich Devaluation Kapitel 4.4.7.3). Zudem verfügen sie über ein breites Spektrum an formalen Bildungshintergründen. Für viele klassische Musiker_innen, das zeigt Chaker und darauf verweisen auch Erkenntnisse von Dawn Bennett (2016 [2008]) und Smilde (2018a), ist Musikvermittlung in der Zwischenzeit ein wesentlicher Bestandteil ihrer beruflichen Tätigkeit.

4.4.3.2 Selbstbezeichnung der Forschungspartner_innen

Aus der Perspektive der Social Worlds/Arenas Theory sind alle Individuen, die sich in irgendeiner Form an der zentralen Aktivität einer sozialen Welt beteiligen, als ihre Mitglieder zu bezeichnen. Diese Personen können sich an der Peripherie der sozialen Welt ebenso wie in ihrem Zentrum befinden, sie können sich überdies temporär oder dauerhaft an der zentralen Aktivität beteiligen, sie können sich mehr oder weniger stark mit der zentralen Aktivität identifizieren und sie sind stets auch Mitglieder zahlreicher anderer sozialer Welten. Die Social Worlds/Arenas Theory ermöglicht damit einen erweiterten Blick, der Mitgliedschaft nicht durch eine bestimmte Ausbildung oder eine institutionelle Zugehörigkeit definiert. Die von mir befragten Musiker_innen sind aus dieser Perspektive allesamt Mitglieder der SW Musikvermittlung. Dies betrifft allerdings meinen analytischen Blick als Forscher, denn ob sich die Untersuchungspartner_innen selbst als Musikvermittler_innen bezeichnen, ist eine empirische Frage. Es ist zu erkennen, dass einige Forschungspartner_innen wie Anita, Carsten, Dora, Hermann oder Leo sich ganz selbstverständlich als Musikvermittler_innen bezeichnen. Carsten beispielsweise beschreibt, dass er keinen Unterschied zwischen sich als Musiker oder als Musikvermittler sieht: »Also, ich fühl' mich als Musiker, und da geht's um Musik und die möchte ich einem dann nahebringen. Ganz banal« (UPT3: 31). Die genannten Musiker_innen verfügen als langjährige, zentrale Mitglieder der SW Musikvermittlung über eine hohe Identifikation mit deren Praktiken und konzipieren eigene Projekte oder befinden sich in einer leitenden Position im universitären oder kulturbetrieblichen Bereich. In Klaras Erzählungen ist beispielsweise sehr gut jener Moment rekonstruierbar, an dem sie begann, sich als Musikvermittlerin zu fühlen und auch als solche zu bezeichnen. Im Rahmen eines musikvermittelnden Konzertformates ihres Orchesters wurde sie erstmals von der Teilnehmerin an bestehenden Formaten zur Leiterin eines neuen Formates (vgl. Kapitel 7.4). Jene Musiker_innen grenzen ihre Tätigkeit auch klar gegenüber anderen künstlerisch-pädagogischen Praktiken wie dem Instrumentalunterricht oder dem Musikunterricht in Schulen ab (vgl. Kapitel 4.4.7.4). Bei Emilia lässt sich deutlich eine zeitliche Entwicklung

nachvollziehen. Obwohl sie eine hohe Affinität zur Arbeit mit jungen Menschen hatte und sich auch in der Musikvermittlung ihres Orchesters engagierte, lehnte sie ein Angebot ihres Chefdirigenten, 50 % musikvermittelnde Tätigkeit vertraglich festzulegen, zunächst mit dem Hinweis ab, dass sie sich vorrangig als Musikerin sehe (vgl. Kapitel 8.2). Im weiteren Verlauf belegte sie dann ein postgraduales Studium der Musikvermittlung und wurde auch selbstständig in dem Bereich tätig, sodass sich ihre Identifikation und Selbstzuschreibung veränderte.

Die beiden jüngsten Musiker_innen im Sample, Gabriel und Jasmin, bezeichnen sich als Musiker_innen in der Musikvermittlung. Wenngleich sie bereits konzeptionell an Formaten der Musikvermittlung arbeiteten, sehen sie sich vorrangig als Musiker_innen. Dies ist nicht zuletzt dadurch erklärbar, dass beide sich noch im Studium befinden und bereits eine Solist_innenkarriere aufbauen. Beide weisen allerdings eine hohe Identifikation mit Praktiken der Musikvermittlung auf.

Eine klare Abgrenzung nimmt Fiona vor, die sich aufgrund von schlechten Erfahrungen im Bereich Musikvermittlung selbst lediglich als peripheres Mitglied dieser sozialen Welt beschreibt (vgl. Kapitel 8.2). Als Orchestermusiker, der selbst nicht in die Konzeption und Planung von Projekten involviert ist, beschreibt sich Bernhard ebenfalls selbst nicht als Musikvermittler. Im Unterschied zu Fiona kann er sich allerdings mit Praktiken der Musikvermittlung gut identifizieren. Ilia schließlich dachte zum Zeitpunkt des Interviews darüber nach, sich wieder mehr auf seine Tätigkeit als Musiker zu konzentrieren. Er beschreibt, dass er zwei Seelen in seiner Brust habe. Vorrangig deutet er damit im Gespräch an, dass er über Wissen sowohl aus dem klassischen Konzertbetrieb als auch aus der Musikvermittlung verfügte, implizit lässt sich daraus aber auch eine potenzielle Zerrissenheit erkennen, die sich zum Zeitpunkt des Interviews in der Frage nach einer neuen Schwerpunktsetzung in der Zukunft manifestiert.

Wie sich aus den Gesprächen also rekonstruieren lässt, hängt die Selbstbezeichnung der Forschungspartner_innen vor allem mit folgenden Faktoren zusammen: dem Grad der Involviertheit in Praktiken der Musikvermittlung, der Identifikation mit Praktiken der Musikvermittlung und damit im Zusammenhang dem Gefühl der sozialen Zugehörigkeit. Diese Aspekte verweisen insofern wechselseitig aufeinander, als sich Prozesse der Identifikation und Desidentifikation vor allem im Engagement in Praktiken vollziehen (vgl. Wenger-Trayner und Wenger-Trayner 2015 und Kapitel 7.4).

4.4.4 Die zentrale Aktivität der SW Musikvermittlung und ihre Orte

Soziale Welten kreisen nach Strauss und Clarke um eine zentrale Aktivität, der gegenüber sich ihre Mitglieder verpflichtet fühlen und die an bestimmten Orten stattfindet. Ich werde diese zentrale Aktivität in der Folge ausgehend von Konzerten und Projekten, die die Forschungspartner_innen im Rahmen ihrer Interviews