

Wie Musikvermittlung spielend das Konzertwesen transformiert – eine praxistheoretisch informierte Bestandsaufnahme

Sarah Chaker

Wenngleich sich die Praxis der Musikvermittlung durch innovative Programmentwicklung und Formatgestaltung in jüngster Zeit vom sogenannten ›klassischen Konzertbetrieb‹ zunehmend emanzipiert und eine gewisse Unabhängigkeit und Eigenlogik entfaltet, so ist dennoch nicht von der Hand zu weisen, dass sie dort ihren Anfang nahm und mit diesem nach wie vor auf unterschiedlichen Ebenen verflochten ist (vgl. z.B. Müller-Brozovic 2017; Müller-Brozovic/Weber 2022a). Wie grundsätzlich die Veränderungen sind, die in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten im bürgerlichen Konzertwesen durch Praktiken der Musikvermittlung angestoßen worden sind, macht ein Blick durch die praxistheoretische Brille deutlich. Aus dieser analytischen Perspektive gerät das klassische Konzertwesen als ein *soziales Spiel* in den Blick, das durch die interdependenten Alltagspraktiken höchst unterschiedlicher Beteiligter in seinen Strukturen, in seiner Regelmäßigkeit und in seinen sozialen Ordnungen immer wieder neu hervorgebracht und laufend »aktualisiert« (Schmidt 2012: 40) wird. Unter diesen Vorzeichen *ist* das bürgerliche Konzertwesen nicht – so stabil, eingeschliffen und »gleichförmig« (Blaukopf 1972: 9) es uns in seinen Erscheinungsformen, Routinen und Praktiken heute auch erscheinen mag –, sondern es *wird*, jeden Tag. Sich im Bereich der Musik von dinghaften Vorstellungen (etwa im Hinblick auf Werke, Tonsysteme, Musikinstitutionen u.v.a.) zu lösen, dort nichts als fix und selbstverständlich zu begreifen, sondern sich stattdessen auf die Identifizierung jener »gesellschaftlichen Tatbestände« (Blaukopf 1955: 342) zu konzentrieren, »die die Veränderung einer bestimmten musikalischen Praxis ermöglichen oder gar verursachen« (Blaukopf 1982: 21), forderte Kurt Blaukopf schon Jahrzehnte vor dem Practical Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften. Auch sozialgeschichtliche Abhandlungen legen nahe, das Konzertwesen als Prozess, als veränderliche soziale Praxis zu betrachten (vgl. z.B. Blaukopf 1972; Salmen 1988; Tröndle 2009, 2018b) und ebnen damit einer praxeologischen Betrachtung desselben den Weg.

Praxistheorie(n): Entstehung und Verbreitung

Praxistheorien stellen zugleich eine ausgewählte »Analyseperspektive« (Schäfer 2016: 9), eine »Theoriebewegung« (ebd.) und ein »Forschungsprogramm« (ebd.) mit spezifischen Methoden dar und konnten sich in den vergangenen gut zwanzig Jahren in vielen sozial- und kulturwissenschaftlichen Feldern (und darüber hinaus) fest etablieren (vgl. ebd.: 14–16). Dass Praxistheorien häufig als soziologisch kategorisiert und stark im Feld der Sozial- und Gesellschaftstheorie verortet werden (vgl. Schäfer 2016: 9; Reckwitz 2016: 7–19), hängt u.a. damit zusammen, dass sie dort – wenn auch nicht nur dort – seit vielen Jahren rege Diskussion, kontinuierliche Anwendung und konstante Weiterentwicklung erfahren haben. Seit geraumer Zeit, wenngleich mit einiger Verzögerung, wird Praxistheorien auch in der Musikforschung, in der Musikpädagogik und in der Musikdidaktik intensivere Beachtung zuteil (vgl. u.a. Chaker 2014; Zembylas/Niederauer 2016; Ginkel 2017; Heß et al. 2018; Wallbaum/Rolle 2018; Klose 2018; Campos 2019; Daniel/Hillebrandt 2019; Weidner/Rolle 2019).

Als ein grundsätzlich interdisziplinäres und heterogenes Theoriebündel (vgl. Alkemeyer et al. 2009: 10–11) speisen sich Praxistheorien aus unterschiedlichen Quellen. Neben sozial- und gesellschaftstheoretischen Einflüssen erhielten sie wesentliche Impulse u.a. auch aus der Philosophie und der Kulturtheorie (vgl. ebd.; Hillebrandt 2009: 369–375; Schäfer 2016: 10–11). Ludwig Wittgensteins Sprachtheorie, Karl Marx' Praxisbegriff, Norbert Elias' Figurationsbegriff, Pierre Bourdieus Praxeologie, »die symbolische Anthropologie von Clifford Geertz und die strukturalistische Ethnologie von Claude Lévi-Strauss« (Schäfer 2016: 10), Anthony Giddens' Strukturationstheorie, Erving Goffmans Frame Analysis sowie seine Interaktionsstudien, Arbeiten aus dem Bereich der Cultural Studies und den Science bzw. Laboratory Studies (u.a. Karin Knorr Cetina, Bruno Latour), aus der Ethnomethodologie (Charles Taylor, Harold Garfinkel), dem Poststrukturalismus (Michel Foucault) sowie den Gender Studies (Judith Butler) werden von vielen Forscher_innen als wesentlich für die Herausbildung von Praxistheorie(n) und Praxisforschung beschrieben (vgl. Alkemeyer et al. 2009: 10–11; Hillebrandt 2009: 369–394; Schäfer et al. 2015: 9–10; Schäfer 2016: 10–11). Angesichts der eben dargelegten entwicklungsgeschichtlichen Diversität beschreibt Hilmar Schäfer die Praxistheorie(n) folgerichtig als ein nach wie vor bewegliches »Feld [...], dessen Konturen sich umreißen lassen, dessen Grenzen jedoch fließend sind. Spricht man also von *der* Praxistheorie, betont man die Einheit des theoretischen Feldes; ist die Rede dagegen von Praxistheorien [im Plural], werden die Differenzen zwischen den einzelnen Ansätzen hervorgehoben« (Schäfer 2016: 9). Im Rahmen dieses Artikels werde ich mich im Folgenden primär auf die Verbindungslinien konzentrieren, die das Feld der Praxistheorie zusammenhalten.

Praktiken – Praxis

In Praxistheorien gilt das Hauptaugenmerk einer bestimmten menschlichen Praxis, deren konstitutive Praktiken von der bzw. dem Forscher_in genau beobachtet und in ihrer Interrelation beschrieben werden. Praxistheoretiker_innen interessieren sich dafür, wie eine spezifische Praxis (zum Beispiel: ein klassisches Konzert besuchen) über, mit und

durch einzelne Praktiken situativ realisiert wird (zum Beispiel: Praktiken der Information oder der Verabredung im Vorfeld der Konzertveranstaltung, Praktiken des Ticket-Erwerbs, anlassbezogene Bekleidungspraktiken, konzertkonforme Verhaltenspraktiken etc.). Praktiken beruhen auf »bestimmten routinisierten Bewegungen und Aktivitäten des Körpers« (Reckwitz 2003: 290), die als »vergleichsweise festgefügte verstehbare Ordnungen performativ in einem unvorhersehbaren Wechselspiel von Interaktionen und Adressierungen in der Praxis entfaltet werden« (Alkemeyer et al. 2015: 3). Dabei verbindet Praxistheoretiker_innen, wie Theodore R. Schatzki herausstellt, bei allen Unterschieden im Detail die Vorstellung, dass Praktiken als »fundamental sozial« (Schatzki 2016: 30) einzuschätzen sind, das heißt: Selbst dann, wenn Praktiken individuell vollzogen werden, »weisen sie keinen genuin individuellen Charakter auf. Zu insistieren, dass Praktiken kollektiv geteilt sind, bedeutet, sie als soziales, gemeinschaftliches Phänomen zu definieren« (Zembylas 2011: 3). Klatschen beziehungsweise Beifall, das Trampeln mit den Füßen, Zurufe oder Buh-Rufe stellen, um das eben Gesagte an einem Beispiel aus dem Konzertleben zu veranschaulichen, gängige Alltagspraktiken der Zustimmung oder Ablehnung einer künstlerischen Darbietung dar, die individuell wie kollektiv vollzogen werden, die »durch ein implizites Verstehen zusammengehalten« (Reckwitz 2003: 290) werden und eine starke soziale Prägung aufweisen. Sie sind damit gleichzeitig individuell (im konkreten subjektiven Vollzug) und überindividuell (im kollektiven Vollzug und in ihrem sozialen Gepräge). Abhängig vom jeweiligen musikalischen Feld (Rockkonzert, Kammerkonzert usw.) können die routinisierten Körperpraktiken der Bei- bzw. Missfallensbekundung im Detail variieren.¹

Darüber hinaus werden in der Praxistheorie soziale Phänomene übereinstimmend »als Konstellationen oder Aspekte von Praktiken oder als in diesen begründet verstanden [...]« (Schatzki 2016: 30). Als »kleinste Einheit des Sozialen« (Reckwitz 2003: 290) handelt es sich bei einer Praktik »um ein konkretes Geschehen [...], das sich fortlaufend, immer wieder aufs Neue und immer wieder neu im Hier und Jetzt konkreter Gegenwarten vollzieht« (Schmidt 2012: 51), wobei der je aktuelle Vollzug einer Praktik »immer auch Vergangenes [enthält]; es wird vergegenwärtigt, und zugleich wird dadurch Zukünftiges präformiert« (ebd.: 54). Obiges Beispiel der Akklamation bzw. der Unmutsäußerung durch ein Konzertpublikum noch einmal aufnehmend heißt das, dass die entsprechenden Praktiken durch die Mitwirkung jedes bzw. jeder einzelnen Mitspieler_in im kollektiven Vollzug immer wieder neu eingeübt und damit vergegenwärtigt werden; sie weisen gleichzeitig auf vergangene Veranstaltungen zurück, wo sich diese Praktiken ebenfalls ereigneten, sich beobachten und erlernen ließen, wodurch die entsprechenden Mitspieler_innen zu »kompetenten Körpern« (Reckwitz 2003: 290) wurden; zum anderen machen die eingeübten Praktiken der Billigung bzw. der Opposition im Hinblick auf zukünftige künstlerische Aufführungen »bestimmte Anschlusshandlungen wahrscheinlicher als andere« (Schmidt 2012: 40). Wird, um mit einem weiteren Beispiel ein gängiges Format aus der Musikvermittlung aufzugreifen, ein Konzert für Kinder veranstaltet, dann beinhaltet ein solches immer auch insofern vergangene (soziale) Praktiken, als in

1 Kollektives Singen oder auch Grölen, exzessives Tanzen oder, wie etwa im Bereich des Metal gängig, die gemeinschaftliche, an die Musiker_innen gerichtete Geste des Teufelsgrußes sind als Praktiken der Zustimmung im bürgerlichen Konzert (zumindest derzeit) nicht anzutreffen.

seiner Konzeption auf Praktiken zurückgegriffen wird, die schon vorliegen, die andere entwickelt und erprobt haben, deren Erfahrungen, Konzepte, Routinen usw. mit Kinderkonzerten die aktuellen Planungen beeinflussen. Diese Rückgriffe werden ein mehr oder weniger stark adaptiertes Aufführungsformat zur Folge haben, das im Moment seiner Darbietung die Praxis Kinderkonzert aktualisiert, und zwar durchaus mit dem »Potential für überraschende Verschiebungen, Modifizierungen und Eigensinnigkeiten« (Reckwitz 2016: 35), um hernach selbst zu einer Ausgangsbasis für die Gestaltung zukünftiger Kinderkonzerte zu werden.

Erkenntnisinteresse und Methoden

Robert Schmidt argumentiert, dass sich »die praxistheoretische Perspektive auch als eine vom Spiel ausgehende Soziologie« (2012a: 38) verstehen lässt. Unter dieser Prämisse werden menschliche Tätigkeitsfelder »als Spiele und Spielfelder« (ebd.) in den Blick genommen – sei es der alltägliche Einkauf im Supermarkt, der Gang ins Fitnessstudio oder ein Besuch im Konzerthaus. Erkenntnistheoretisch relevant ist dabei weniger der oder die einzelne Mitspieler_in und ihr Handeln, sondern deren interdependente Spielzüge (ebd.: 41) in einem konkreten »Vollzugsgeschehen, in das die Teilnehmer einer Praktik involviert sind« (ebd.: 24) und wie dergestalt im verwobenen Zusammen- und Gegeneinanderspiel soziale Ordnungen – insbesondere Herrschaftsordnungen – situativ zustande kommen. Im Unterschied zu einer Handlung ist eine sich über Praktiken realisierende Praxis wesentlich umfassender, da sie auch Nicht-Intendiertes berücksichtigt; sie ist der Handlung sozusagen vorgelagert:

»Eine Handlung muss in Gang gesetzt werden, sie verlangt nach einem Impuls und einem Sinnstiftungszentrum. [...] Eine Praxis dagegen läuft immer schon [...]. Nach einer Handlung fragt man am besten die Akteure, eben weil ihre Sinnstiftung im Zentrum steht, Praktiken haben eine andere Empirizität: Sie sind in ihrer Situietheit vollständig öffentlich und beobachtbar.« (Hirschauer 2004: 73)

Hiermit ist in methodischer Hinsicht bereits der Ethnographic Turn angesprochen, der mit dem Practice Turn einhergeht: Qualitative empirische Methoden, darunter die teilnehmende Beobachtung, autoethnographische Verfahren, Videographie und dichte Beschreibungen sind für Praxistheoretiker_innen methodische Mittel der ersten Wahl (Schmidt 2012: 13f.). Interviewverfahren und Befragungen hingegen werden oft eher kritisch gesehen, da sie mit der Idee des intentionalen Tuns einzelner autonomer Akteur_innen in Zusammenhang gebracht werden (ebd.). In Praxistheorien jedoch hat die Praxis – das soziale Spiel – immer Vorrang »gegenüber den einzelnen Spielern« (Schmidt 2012: 41 in Rekurs auf Armin Nassehi), die »in ein laufendes Spiel ein- oder aus ihm austreten [können], ohne es dadurch zu unterbrechen« (ebd.). Wer aber sind nun diese Mitspieler_innen in einem sozialen Spiel?

»Partizipanden des Tuns«

Wie eben ausgeführt, ergeben sich soziale Realitäten und Ordnungen in der Vorstellung von Praxistheoretiker_innen weder aus der Aufsummierung menschlicher Einzelaktivitäten oder (angeblich) intendierter Handlungen noch aus irgendwelchen fixen Strukturen, sondern sie werden unter der Beteiligung verschiedener und ineinander verwobener Mitspieler_innen – den »Partizipanden des Tuns« (Hirschauer 2004: 73) – in alltäglichen sozialen Spielen »immer wieder neu situativ konstituiert« (Brümmer 2009: 32). Räume, Körper, Techniken und Artefakte (welchen in Rekurs auf Bruno Latour ein aktives praktisches Mitwirken an Praktiken, etwa durch ihren Aufforderungscharakter, zugestanden wird, vgl. Schmidt 2012: 63–69), sowie (Spiel-)Regeln und geltende Konventionen (auch: Sprache) sind an diesem Prozess maßgeblich beteiligt.

Als die »Träger von Praktiken« (Schmidt 2012: 54) bilden die genannten Partizipanden des Tuns einen kollektiven »Verflechtungszusammenhang« (Alkemeyer et al. 2009: 7), in dem sie sich »stets gegenseitig [beeinflussen]« (ebd.) und (wieder)herstellen, wobei in diesem Prozess ein »kollektiv geteiltes, sozial erlerntes und verkörpertes Hintergrundwissen« (ebd.), welches häufig impliziten Charakter hat, eine wesentliche Rolle spielt. Der sogenannte »Practice Turn« geht mit einem Body Turn (auch: Material Turn, vgl. Schmidt 2012: 13) einher, der Menschen als »körperlich befähigte und körperlich agierende Teilnehmerinnen« (ebd.) begreift, womit der versierte menschliche Körper, sinnliches Körperwissen und verkörpertes Erfahrungswissen, welches durch praktisches Mitmachen sozial erworben und weitergegeben wird und Menschen zu einem automatisierten, fast schlafwandlerischen Tun befähigt, endlich angemessene Beachtung erfährt.

Deskriptives Potential einer praxistheoretischen Perspektive

Im sozialen Spiel »bürgerliches Konzertwesen« mischt seit einiger Zeit eine neue Mitspielerin mit – anfangs eher vereinzelt und verhalten, in den vergangenen Jahren gehäuft und zunehmend selbstbewusst, mit dem Potential, dessen Gefüge grundsätzlich und nachhaltig zu verändern. Mit der Gruppe der Musikvermittler_innen trat, praxistheoretisch betrachtet, ein neuer Partizipand des Tuns, ein neuer *Körper* in das Konzertwesen ein, mit weitreichenden und anhaltenden Folgen für alle weiteren am klassischen Musikleben Beteiligten. Constanze Wimmer hat ein Bild von Musikvermittler_innen als »architects in concert life« (Wimmer 2022: 100) entworfen, die mit ihren Ideen, ihrem Wissen und ihrer Erfahrung nicht nur das in seinen Traditionen erstarrte klassische Konzertleben renovieren und wiederbeleben wollen, sondern auch gänzlich neue, zeitgemäße Praktiken und Formen des Musikaufführens und -erlebens entwerfen und umsetzen (ebd.). Nun lässt es sich bei Renovierungen nicht vermeiden – von Neubauten gar nicht zu sprechen –, dass einiger Staub aufgewirbelt wird: Das bisherige, *eingespielte* soziale Spiel wird empfindlich gestört. Die von Axel Petri-Preis empirisch dokumentierte, im Konzertbetrieb offenbar gängige, abfällige Einschätzung und Bewertung von Musikvermittler_innen als »Kindergartentante[n]« (2022a: 156) – eine Diskurspraktik, über die den in der Musikvermittlung tätigen, zumeist weiblichen Körpern augenscheinlich eine sozial niedrige Stellung in der Hierarchie des männlich dominierten Konzert-

betriebs zugewiesen wird – ist ein Indiz dafür, wie sehr Musikvermittler_innen von so manchem bzw. so mancher alteingesessenen Mitspieler_in als Bedrohung empfunden wurden (und werden), eben weil sie das soziale Spiel und »dessen Routinen unterbrechen und es sich unvermittelt seiner selbst gewahr werden lassen« (Mörsch 2012: 36). So werden etwa Orchestermusiker_innen – und damit ein etablierter und privilegierter Körper des Konzertwesens – in und durch musikvermittelnde Aktivitäten dazu angehalten, sich über ihr künstlerisches Vermögen hinaus recht grundsätzliche Gedanken über ihre Position und Rolle in der gegenwärtigen Gesellschaft zu machen, in der sie außerdem zusätzliche Aufgaben, Funktionen und Verantwortlichkeiten übernehmen sollen. Auch müssen sich klassisch ausgebildete Musiker_innen heute häufig jenseits des Konzerthauses in vielen weiteren, ihnen neuen Arbeitskontexten zurechtfinden, etwa wenn sie, angeregt durch musikvermittelnde Initiativen, »in Konzerte für Kinder, längerfristige Kooperationen zwischen Kultureinrichtungen und Bildungs- oder Sozialeinrichtungen, neue Konzertformate für unterschiedliche Publika oder Community-Projekte mit diversen Bevölkerungsgruppen« (Petri-Preis 2022a: 11) eingebunden werden. Im Zuge dessen müssen sie »über das Spielen ihres Instruments hinaus Praktiken [realisieren], auf die sie in der Regel in ihrem Instrumentalstudium nicht vorbereitet wurden« (ebd.). Damit reichen die durch Musikvermittlung ausgelösten Transformationsprozesse bis in die Musikausbildungsinstitutionen hinein, die bezüglich der neuen Anforderungen an Musiker_innen heute noch einigen Nachholbedarf aufweisen.²

Praktiken der Musikvermittlung wirken des Weiteren unmittelbar auf die *Räume* des Konzertwesens als weitere Partizipanden des Tuns ein: So wird der bürgerliche Konzertsaal zwar nicht aufgegeben, aber es wird nach Möglichkeiten gefragt, wie dieser anders gestaltet, genutzt und bespielt werden kann. Indem etwa starre und häufig auch enge, frontal zur Bühne hin ausgerichtete Stuhlreihen zurückgebaut und durch flexiblere, bequemere Sitzgelegenheiten ersetzt werden – auch dies ein Bruch mit einer jahrzehntelang gepflegten Tradition und zudem ein Beispiel, das die enge Verwobenheit von *Raum* und *Artefakt* aufzeigt –, wird sozialen Gruppen und Körpern eine Teilnahme am Konzertgeschehen ermöglicht, die von diesem bisher allein aufgrund der räumlichen Gegebenheiten ausgeschlossen waren; dies gilt für Menschen mit Behinderungen ebenso wie für Kinder oder für Eltern mit Babys und (Klein-)Kindern. Wird auf Initiative von Musikvermittler_innen hin (klassische) Musik in Räumen veranstaltet, die ursprünglich oder eigentlich anderen Zwecken dien(t)en (z.B. ehemalige Fabriken, Lagerhallen, Einkaufszentren, Bahnhöfe, Ställe, Parkanlagen), werden diese Orte überhaupt erst als Musikaufführungsräume erschlossen und als Kunsträume denkbar. Werden neue Musikspielstätten unter Einbindung von Musikvermittler_innen konzipiert, erscheint es aus heutiger Sicht naheliegend, die unterschiedlichen Bedürfnisse eines diversen Publikums mitzubedenken und zu berücksichtigen (Wimmer 2022: 107) – der Neubau sollte im Umbau flexibel sein, die Öffnungszeiten laut Wimmer deutlich erweitert werden, darüber hinaus technisch zeitgemäß ausgestattete Räume für Weiterbildungs- und Musizierzwecke enthalten und mit integrierten gastronomischen Angeboten und einem Buch- und

2 Auch die Anforderungen an Dirigent_innen und (zeitgenössische) Komponist_innen verändern sich (nicht nur, aber auch) in Folge der durch Musikvermittlung initiierten Veränderungen im Konzertwesen; dementsprechend wären auch die korrespondierenden Studiengänge zu adaptieren.

Musikalienhandel zusätzliche Räume der Begegnung und Kommunikation schaffen (vgl. ebd.: 112).

Die Reorganisation, Umnutzung oder Neugestaltung von Musikaufführungsräumen verändert, wie oben bereits angedeutet, das Publikumsgefüge – neue Körper betreten mit ihren je eigenen Bedürfnissen, Praktiken und Erwartungen die Konzerträume, was den althergebrachten Körpern vor, auf und hinter der Konzertbühne nicht nur zum Teil massive Anpassungsleistungen abringt und mühsame Aushandlungsprozesse notwendig macht, sondern auch das althergebrachte Machtverhältnis zwischen Musikdarbietenden und Musikempfangenden zugunsten zweiterer verschiebt. Ein diversifiziertes Publikum lässt sich nicht einfach stundenlang ›bespielen‹, sondern es will mittun, es will in irgendeiner Weise aktiv beteiligt sein, sein Interesse will erobert sein, seine Aufmerksamkeit muss gebunden werden – das Musikpublikum von heute ist mehr denn je, um mit Gerhard Schulze zu sprechen, auf »der Suche nach dem einzigartigen Erlebnis« (2009: 52), nach »Aura« als »Hauch des Singulären« (ebd.: 50). Neben die kontemplative Rezeptionshaltung³ treten mit den neuen Körpern im Publikum (wieder) andere, stärker körper- und lustbetonte Musikaneignungsweisen in den Vordergrund und verändern damit die bis dato gültigen Spielregeln und Konventionen. Auf der Ebene der *Artefakte* und *Techniken* müssen dementsprechend Stückauswahl und -konzeption sowie Programmabläufe angepasst und abgeändert werden. Visualisierungen des Erklingenden, die Elektrifizierung von Musikinstrumenten, die Reorganisation von Ensemble- und Orchesterapparaten oder das bewusste Abrücken von einer erhöhten Bühnensituation erfordern von allen im klassischen Konzertbetrieb Tätigen nicht nur Mut zum Neuen bei offenem Ausgang, sondern bedeuten auch in der Probenpraxis einen erheblichen Mehraufwand und für die Kostenkalkulation ein vergleichsweise schwer abwägbares Risiko gegenüber den etablierten Formen der klassischen Musikdarbietung, wobei sich im Konzertbetrieb zunehmend die Einsicht durchzusetzen scheint, dass die durch Musikvermittlung angeschobenen Transformationen für alle am Prozess Beteiligten auf je unterschiedliche Weise gewinnbringend sein können. Für die Arbeitsverhältnisse von Musikvermittler_innen bedeutet diese Einschätzung etwas mehr Sicherheit in ökonomischer und sozialer Hinsicht als in den Anfangsjahren: Auch wenn die Arbeit von Musikvermittler_innen zum Teil immer noch unter prekären Bedingungen erbracht wird (→ Petri-Preis: 95), wächst die Zahl an festen Anstellungen im Konzert- und Orchesterbetrieb seit einigen Jahren kontinuierlich (vgl. Chaker/Petri-Preis 2022b: 18), mit teilweise engen und direkten Verbindungen zur Intendanz, welche bezüglich einer zeitgemäßen Programmgestaltung und im Hinblick auf geeignete Vermittlungsformate zunehmend auf Impulse aus der Musikvermittlung angewiesen ist.

3 Eine kontemplative Rezeptionshaltung ist ein Beispiel für eine mit der Konzertsaalreform dominant gewordenen, inkorporierten Aneignungspraktik, die mit weiteren Spielregeln und Konventionen verbunden ist, etwa einem streng geregelten Applaus oder einem Sprechverbot während eines klassischen Konzerts, vgl. hierzu ausführlich Tröndle (2009: 31–34).

Kritisches Potential einer praxistheoretischen Perspektive

Nicht zuletzt der Erfolg musikvermittelnder Formate beim Publikum (vgl. Petri-Preis 2022b: 47) regt aktuell die zunehmende Professionalisierung und Institutionalisierung von Musikvermittlung an (vgl. Chaker/Petri-Preis 2022b: 18–19), wobei eine praxistheoretische Sicht auf die Rolle von Musikvermittlung im Konzertwesen den an diesem Prozess maßgeblich Beteiligten die Chance auf eine reflexive Blaupause bieten könnte, nicht zuletzt im Hinblick auf sinnvolle Weichenstellungen für die Zukunft. Gerade im Prozess der Verfestigung von Praktiken und Praxisformen der Musikvermittlung sind die Partizipanden des Tuns einzeln wie auch in ihrem Zusammenspiel kritisch im Auge zu behalten: In welchen Räumen findet Musikvermittlung aktuell statt und wie ausreichend und zugänglich sind sie? Wer sitzt nach wie vor (nicht) im Konzertpublikum – und warum? Wie kann Musikvermittlung im Rahmen von Musikaufführungen echte Räume der Begegnung für Menschen mit unterschiedlichen Biographien (im Hinblick auf soziale und ökonomische Hintergründe, Bildung, Geschlecht, Alter, ethnische Herkunft oder Religion) schaffen? Welche Artefakte und Techniken kommen im Konzertwesen derzeit zum Einsatz – sind zeitgemäße Ergänzungen notwendig? Welche und wessen Konventionen und Regeln bestimmen sowohl die Musikaufführungspraxis als auch die Praxis der Musikvermittlung gegenwärtig? Welche Körper gestalten mit welchen Wissensbeständen und Qualifikationen das Konzertwesen auf den unterschiedlichen Ebenen? Wie stellt sich darin die Position von Musikvermittler_innen dar? Wie ist es generell um Rollenverständnisse, Hierarchien und Machtverhältnisse der beteiligten Körper in diesem sozialen Spiel bestellt?

Insbesondere die letzte Frage erscheint für eine sich zunehmend institutionalisierende und professionalisierende Musikvermittlung auch im Hinblick auf ihre Ausbildungskontexte relevant. So ist von Kulturvermittler_innen bekannt, dass sie sich als »eine Gruppe mit einer vergleichsweise homogenen sozialen Herkunft« (Mörsch 2012: 81) beschreiben lassen – Gleiches ist für viele Musikvermittler_innen zu erwarten, die in letzter Zeit auf ein wachsendes Angebot an Musikvermittlungsstudiengängen und -lehrgängen an Musikuniversitäten und -hochschulen zurückgreifen können. Nun sind die Felder der (klassischen) Musik im Allgemeinen und die Bildungseinrichtung Musikhochschule/-universität im Besonderen alles andere als »neutrale Kontexte« (ebd.: 161), sondern zeigen sich auf vielen Ebenen von starren Hierarchien und Machtverhältnissen durchzogen, über die soziale Ungleichheit perpetuiert wird. Allein schon das Studium an einer Musikhochschule ist höchst voraussetzungsreich. Laut Carmen Mörsch stellen Kunst- und Musikhochschulen »bis heute europaweit die exklusivsten tertiären Bildungsorte« (ebd.: 35) dar, deren Besuch eine höchst »umfangreiche Vorinvestition – sei es in Form von symbolischem oder ökonomischem Kapital« (ebd.) – erfordert, die große Teile der Bevölkerung nicht leisten können. Wenn aber in absehbarer Zeit der Abschluss eines Studiengangs zur Musikvermittlung an einer Musikhochschule/-universität zu einer Schlüsselqualifikation wird, zur unabdingbaren Eintrittskarte in den musikvermittelnden Kulturbetrieb und Arbeitsmarkt, an deren Strukturen Personen, »die sich (notgedrungen zunächst) außerhalb weißer bürgerlicher Institutionen professionalisiert haben, oft scheitern« (Annoff o.J.: 3), dann wächst die Gefahr, dass sich im Feld der Musikvermittlung im Zuge der Ausbildung eine kleine, ökonomisch

privilegierte wie sozial homogene ›Kaste‹ mit ähnlichen Erfahrungshorizonten herausbildet, die im Konzert- und Kulturbetrieb später die entsprechenden Stellen für sich reklamiert und den Ton angibt. Damit wäre aber ein kritisch-widerständiges, sozial-transformatives Potential von Musikvermittlung verspielt. Es reicht eben nicht, um es mit Michael Annonff zu sagen, »wenn vermeintlich progressive Kulturschaffende Diversität auf der Ebene der Repräsentation für sich ausbeuten, während sie zugleich an den oppressiven Institutionen und Strukturen festhalten, deren Exklusivität ihnen erst ihre Macht verliehen hat« (2021: 69). Anne Wiederhold-Daryanavard, Leiterin der Wiener Brunnenpassage, plädierte folgerichtig im Rahmen einer Podiumsdiskussion im Oktober 2022 an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien dafür, in bürgerlich geprägten Kultur- und Ausbildungsinstitutionen zunächst einmal *Inreach* zu betreiben (bevor *Outreach* forciert wird). Dies impliziert auch eine Neuverortung der etablierten Musik- und Kulturinstitutionen in einer pluralen Gesellschaft, in der sie sich als »Bestandteil der Migrationsgesellschaft [annehmen und] auf ihre strukturell bedingten Ausschlussmechanismen, auf ihr Transformationspotential« (Mörsch 2012: 61) hin kritisch befragen müssen (vgl. Chaker/Petri-Preis 2022b: 21). Es ist nicht ausreichend (sondern stellt vielmehr eine Zumutung dar), marginalisierten Körpern vereinzelt eine Position an einer Kulturinstitution zuzugestehen, um darüber »scheinbar Awareness« (Annonff 2021: 68) zu signalisieren, wenn diese nicht gleichzeitig »mit der Macht oder den Ressourcen ausgestattet [...] werden, um die institutionellen Strukturen der Institution nachhaltig zu verändern« (ebd.: 67). Will Musikvermittlung in gesellschaftlicher Hinsicht »(hegemonie-)kritische Praxis« (Mörsch 2012: 161) sein und eigensinnig bleiben, muss sie gerade jetzt, im Prozess ihrer zunehmenden Professionalisierung und Institutionalisierung, ihre Kooperationspartner_innen reflektiert und mit Sorgfalt wählen und sich im Hinblick auf sich verfestigende Praktiken und Routinen, auf geeignete (Infra-)Strukturen sowie auf mögliche Ausschlüsse und Machtgefälle permanent kritisch hinterfragen. In dieser Phase der Konsolidierung mag ein praxistheoretischer Blickwinkel im Sinne einer »Soziologie der Kritik« (vgl. Alkemeyer et al. 2015: 9–11) nützlich und hilfreich sein, indem er sowohl dazu beiträgt, eine beobachtend-reflexive Haltung zu den routinierten Praktiken anderer zu entwickeln als auch analytische Distanz zu den eigenen, sich einschleifenden Alltagspraktiken zu gewinnen und diese für Adaptierungen offen zu halten. Dann haben Musikvermittler_innen beste Chancen, das Konzertleben auch weiterhin spielerisch herauszufordern, in Bewegung zu halten und seine Transformation von innen heraus kreativ mitzugestalten.

