

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

beschreiben, zunächst deskriptiv darstellen und danach analysieren.²⁴ Dies ist im Hinblick auf meine Forschungsfrage deshalb relevant, weil ich dadurch jene Praktiken und materiellen Arrangements in den Blick nehme, für die und in denen sich die Musiker_innen meines Samples Wissen, Können und Vertrautheit aneignen. Alle skizzierten Formate wurden von den Untersuchungspartner_innen sowohl geplant – vor allem inhaltlich, zum Teil aber auch organisatorisch – als auch durchgeführt.²⁵

Die von den Musiker_innen beschriebenen Konzerte und Projekte spiegeln die Kategorisierung von Formaten der Musikvermittlung wider, die Wimmer (2018a: 201-206) als »Vor und nach dem Konzert«, »Im Konzert« und »Mitten in der Community« bezeichnet.²⁶ In ähnlicher Weise spricht Johannes Voit (2019: 115) von »konzertbegleitenden Angeboten«, »Konzerten für spezielle Zielgruppen«, und »Vermittlungsaktivitäten ohne Konzertbezug«. In die erste Kategorie fallen neben klassischen Einführungsvorträgen vor allem Workshops, die beispielsweise Schüler_innen durch Musiker_innenbesuche oder längere partizipative Projekte auf den Konzertbesuch vorbereiten. Diese Workshops können sowohl innerhalb eines Konzerthauses stattfinden als auch in einer Bildungseinrichtung. Als »Herzstück der Musikvermittlung« bezeichnet Wimmer (2018a: 203) musikvermittelnde Konzerte, vor allem für ein junges Publikum. Diese tragen »durch ihre Länge, die Dramaturgie und Musikauswahl, die Gestaltung der Räumlichkeit sowie die Einbeziehung narrativer, szenischer, erklärender und/oder interaktiver Elemente den Bedürfnissen der jeweiligen Zielgruppe in besonderer Weise Rechnung« (Voit 2019: 115). In die letzte Kategorie fallen nach Wimmer beispielsweise sogenannte Outreach-Projekte, in denen Kultureinrichtungen mit Sozialeinrichtungen wie

24 Im Sinn der Maximierung von Unterschieden im theoretical sampling beschreibe ich Formate, die möglichst verschieden voneinander sind, und lasse jene Formate weg, die sich inhaltlich stark mit anderen überschneiden. Natürlich können die Formate an dieser Stelle nicht vollständig oder repräsentativ für die Musikvermittlung sein, sondern sind als exemplarisch zu verstehen.

25 Wichtig zu bemerken ist an dieser Stelle, dass meine Vorgehensweise die Perspektive auf die zentrale Aktivität insofern beeinflusst, als sie auf Musiker_innen beschränkt ist. Obwohl manche der befragten Musiker_innen an ihren Institutionen zumindest temporär zusätzlich auch die Musikvermittlung leiteten, würde die Einbeziehung von Personen, die an ihren jeweiligen Institutionen ausschließlich diesen Bereich verantworten, die Praktiken noch um einen Bereich erweitern, den Wimmer (2010a) Management nennt. Die Musiker_innen meines Samples beschreiben immer wieder, dass sie zwar in unterschiedlichem Ausmaß organisatorisch in Projekte involviert sind. Aspekte der Öffentlichkeitsarbeit oder des Marketings allerdings fallen nicht in ihren Aufgabenbereich. Zu den von mir in der Folge beschriebenen künstlerischen und pädagogischen Praktiken würden bei einer Ausweitung der Interviews auf weitere Akteur_innen vermutlich auch ökonomische Praktiken hinzukommen.

26 Einen Überblick über Formate der Musikvermittlung bieten Wimmer (2010a: 83-90) und Welch et al. (2012: 17-19).

Krankenhäusern, Strafanstalten oder einer Drogentherapiestation kooperieren. Voit nennt darüber hinaus unter anderem Workshops in Musikinstrumenten- oder Komponist_innen-Museen. Wie in den folgenden Beispielen meiner Forschungspartner_innen²⁷ zu sehen sein wird, sind diese Kategorien allerdings nicht immer ganz trennscharf.

4.4.4.1 Konzert für junges Publikum I

Das Format, an dem vier Musiker_innen im Konzert beteiligt waren, richtete sich an Kinder zwischen vier und sechs Jahren. Die musikalische Programmierung ergab sich aus einem regulären Konzert für Erwachsene, das die vier Musiker_innen einige Wochen davor spielten, und beinhaltete sowohl Improvisationen als auch Kompositionen für verschiedene Instrumente und Alltagsgegenstände. Die Stücke wurden zum Teil aus dem bestehenden Programm übernommen, wobei die Reihenfolge und die Präsentationsform neu erarbeitet wurden. Das Konzert fand auf der Studiobühne eines Opernhauses statt. Das räumliche Setting sah keine erhöhte Bühne vor, sodass Musiker_innen und Publikum sich auf einer Ebene befanden. Die Kinder saßen im Halbkreis auf Sitzpolstern vor dem Bühnenbereich, dahinter nahmen die Erwachsenen auf Sesseln Platz. Neben den Instrumenten befanden sich im Bühnenbereich noch Requisiten wie Bausteine, ein Gokart, ein Steckpferd sowie einige andere Spielzeuge, die zum Teil szenisch und zum Teil musikalisch eingesetzt wurden. Gleich am Beginn des Konzerts betraten die Musiker_innen in einer szenischen Sequenz auf Spielfahrzeugen den Saal und begannen mit den Bausteinen zu spielen, woraus sich das erste Stück entwickelte. Nach einer direkten Überleitung ins nächste Instrumentalstück begrüßte die Musikerin die Kinder und sprach mit ihnen darüber, wie ihr Kinderzimmer wohl klinge. Es folgten weitere Kompositionen und Improvisationen, für die entweder konventionelle Instrumente, Alltagsgegenstände oder der eigene Körper verwendet wurden, bis die Musiker_innen noch einmal mit den Kindern über die Jahreszeit ins Gespräch kamen und mit ihnen ein gemeinsames Lied sangen. Das Ende des Konzerts bildete ein Stück, zu dem die Kinder aufgefordert wurden, zu tanzen.

4.4.4.2 Konzert für junges Publikum II

Das Orchesterkonzert richtete sich an Kinder und Jugendliche ab neun Jahren und es fand im großen Saal eines Konzerthauses statt. Die Bühne wurde durch zwei Vorbühnen ergänzt, darüber hinaus kamen Lichtstimmungen zum Einsatz, die vor allem dazu eingesetzt wurden, einzelne Instrumentengruppen zu beleuchten und hervorzuheben. Das musikalische Grundkonzept bestand darin, dass sich das

27 Um die Anonymität der Forschungspartner_innen zu gewährleisten, nenne ich an dieser Stelle weder die Pseudonyme noch die Codes der Musiker_innen.

Orchester im Verlauf des Konzerts immer weiter vergrößerte, indem neue Musiker_innen und Instrumentengruppen auf die Bühne kamen, und die gespielten Kompositionen sich gleichzeitig hinsichtlich ihrer Entstehungszeit chronologisch weiterentwickelten. Die neu hinzugekommenen Musiker_innen traten zunächst kammermusikalisch auf und musizierten danach gemeinsam mit ihren Kolleg_innen aus dem Orchester. Das Programm bestand aus klassischen Kompositionen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Den roten Faden durch das Konzert, dessen Fokus auf den Klangfarben des Orchesters lag, bildeten die Choreografien einer Tänzerin.

4.4.4.3 Konzert für Erwachsene I

Fünfmal pro Saison treten Musiker_innen eines Orchesters in kammermusikalischer Besetzung in einem soziokulturellen Zentrum auf. Der Einlass für das Konzert beginnt um 19:30 Uhr. Das Publikum kann sich Getränke an einer Bar bestellen, im Zuschauerraum gibt es Tische und Stühle. Das Konzert beginnt schließlich um 20:30 Uhr und dauert etwa eine Stunde. Die Musiker_innen gestalten das Programm, moderieren das Konzert, zum Teil verwenden sie Projektionen, überlegen sich eine Handlung oder bauen szenische Elemente ein. Am Ende veranstalten sie ein Quiz und verlosen Karten für ein Abonnementkonzert. Ganz bewusst treten sie nicht in Konzertkleidung auf. Auch nach dem Konzert öffnet wieder die Bar und es wird Musik vom Band gespielt. Aufgrund der Dimensionen des Raumes, der lediglich hundert Personen fasst, entsteht eine große räumliche Nähe zwischen dem Publikum und den Musiker_innen.

4.4.4.4 Konzert für Erwachsene II

Das Konzert erstreckte sich zeitlich über einen ganzen Tag und räumlich auf verschiedene Konzertsäle. Es begann und endete während einer Zugfahrt, dazwischen stand ein Konzertteil in einem Museum, der auch Verpflegung und eine Führung durch das Museum beinhaltete. Gemeinsam mit zwei Musiker_innen ihres Orchesters, einer Musikvermittlerin und einer Angestellten aus der Verwaltung gestaltete die Musikerin ein Programm, das auf experimentellen Kompositionen eines Komponisten des 20. Jahrhunderts beruhte. Ein Teil des Publikums fuhr mit den Musiker_innen gemeinsam in der Eisenbahn, die als erster Konzertort diente und deren spezifische Geräuschkulisse und materielle Gegebenheiten in die Aufführung integriert wurden. Nach der Ankunft des Zuges gingen Musiker_innen und Publikum gemeinsam zum Museum, in dessen Kellergewölbe der zweite Konzertteil stattfand. Sowohl in der Eisenbahn als auch im klein dimensionierten zweiten Raum hatten die Musiker_innen keine erhöhte Bühne und waren sehr nah am Publikum. Das Konzert wurde von der Musikerin moderiert und die Zuhörer_innen erhielten

eine Führung durch das Museum. Abgeschlossen wurde das Konzert wiederum mit einer gemeinsamen Zugfahrt.

4.4.4.5 Kooperationsprojekt mit Bildungs- und Sozialeinrichtungen

Am Kooperationsprojekt waren eine Musikinstitution, eine Schule, drei Universitäten und eine Sozialeinrichtung beteiligt. Ausgehend von einem Werk, das aktuell am Programm eines Opernhauses stand, entwickelte der Musiker ein mehrwöchiges Projekt, in dem die Schüler_innen gemeinsam mit Künstler_innen und Studierenden eine Bearbeitung des Stückes entwickelten und einstudierten. Er hatte die Gesamtleitung inne und führte auch die Workshops mit einer der beteiligten Klassen durch. Den Endpunkt des Projektes stellte eine öffentliche Aufführung im Opernhaus dar. Das Projekt umfasste zahlreiche Workshops, in denen die Schüler_innen Texte, Choreografien und eigene Kompositionen erarbeiteten. Darüber hinaus spielte ein Studierenden-Orchester mit Sänger_innen im Turnsaal der Schule Ausschnitte aus der Oper, wobei Schüler_innen auch die Möglichkeit erhielten, das Orchester zu dirigieren. Schließlich gab es für die Schüler_innen auch eine Führung durch das Opernhaus. In der Zusammenarbeit mit der Sozialeinrichtung entstand ein Rap, der filmisch in die Aufführung eingebaut wurde. Die Schlusspräsentation führte Ausschnitte aus der Oper mit den Ergebnissen der Schüler_innen-Workshops zusammen.

4.4.4.6 Die zentrale Aktivität der SW Musikvermittlung als Bündel aus Praktiken und materiellen Arrangements

Aufgrund ihrer praxistheoretischen Ausrichtung soll die folgende Definition von Mautner-Obst nun als Ausgangspunkt für die Analyse der beschriebenen musikvermittelnden Konzerte und Projekte dienen:

Gegenwärtig erweist sich Musikvermittlung als eine künstlerische, pädagogische und kommunikative Praxis, die darauf zielt, heterogenen Publika in unterschiedlichen Formaten von künstlerisch-kreativer bis zu kognitiv-reflektierender Ausrichtung Zugänge zu Musik zu eröffnen und dabei ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen und zu vertiefen und kreative Ausdrucksmöglichkeiten zu erproben und zu erweitern. Dadurch können durchaus auch Anliegen der Kulturpolitik oder des Kulturmanagements unterstützt werden. (Mautner-Obst 2018: 339)

Mautner-Obst beschreibt Musikvermittlung als Praxis, die künstlerisch, pädagogisch und kommunikativ ausgerichtet sei, und sie benennt deren Ziele in den Bereichen der kulturellen Bildung (»Zugänge zu Musik eröffnen«, »ästhetische Erfahrungen ermöglichen«), der Kulturpolitik und des Kulturmanagements. Schatzki (2002: 87) versteht Praktiken als »a temporally evolving, open-ended set of doings and sayings«, die sich gemeinsam mit materiellen Arrangements – »Verbindungen von Menschen, Organismen, Artefakten und natürlichen Dingen« (Schatzki

2016: 33) – zu Bündeln verbinden. Musikvermittelnde Formate wie die weiter oben beschriebenen sind aus dieser Perspektive solche Bündel aus Praktiken und Arrangements. Es lassen sich künstlerische Praktiken rekonstruieren, die das Spielen eines Instruments, das Schauspielen, das Singen, die Entwicklung eines Licht- oder Bühnenkonzeptes oder die dramaturgische Planung des Konzerts umfassen, und pädagogische Praktiken wie das Erklären, die Konzeption eines Workshops, das Einstudieren und Üben eines Musikstückes mit Schüler_innen oder die Anleitung zum Spielen eines Instruments. Die Abgrenzung zwischen künstlerischen und pädagogischen Praktiken ist zum Teil nicht trennscharf, so können die inhaltliche Gestaltung eines Kinderkonzerts, gemeinsame Musiziersituationen von Musiker_innen mit musikalischen Laien und Moderationen als künstlerisch-pädagogische Praktiken bezeichnet werden. Zusätzlich müssen die Musiker_innen zum Teil noch organisatorische *doings* und *sayings* realisieren, die zum Teil allerdings unsichtbar bleiben (vgl. Kapitel 4.4.7.3). Als »dispersed practices« (Schatzki 1996: 91-96) sind diese Aktivitäten Teil von Bündeln der Musikvermittlung, die viele Forschungspartner_innen als lästige Pflicht empfinden (vgl. Kapitel 7.4).²⁸

Praktiken stehen in engem Zusammenhang und in einer steten Wechselwirkung mit materiellen Arrangements, die sowohl die Orte als auch die beteiligten Menschen von musikvermittelnden Formaten umfassen. Musikvermittelnde Konzerte und Projekte finden unter anderem in Schulen, Sozialeinrichtungen, im öffentlichen Raum, in Opern- und Konzerthäusern, Museen und soziokulturellen Zentren statt. Die jeweiligen räumlichen Gegebenheiten sind zum Teil vorstrukturiert, zum Teil werden sie von den beteiligten Musiker_innen entsprechend arrangiert und modifiziert. In vielen Räumen gibt es keine Bühnen, sodass Musiker_innen und Publikum sich auf derselben Ebene und in großer räumlicher Nähe zueinander befinden. Dies führt für Musiker_innen durchaus zu neuen Herausforderungen. So beschreibt Dora, dass es »durch diese Nähe zu dem Publikum gar nicht so einfach ist, [...] so professionell zu spielen« (UPT4: 33). Während Praktiken zwar in vielen Fällen nicht an spezifische materielle Arrangements gebunden sind, lässt sich doch rekonstruieren, dass sie an neue materielle Arrangements angepasst werden müssen. Gabriel erzählt von einem Konzert, das er für Schüler_innen in einem Turnsaal spielte und in dem er gelernt habe, dass er die Aufmerksamkeit der jungen Menschen nicht automatisch bei sich habe wie bei einem Abonnement-Konzert für erwachsenes Publikum in einem traditionellen Konzerthaus. Der Turnsaal ist für

28 Tim C. Feld und Wolfgang Seitter (2017: 12) argumentieren, dass Organisieren in pädagogischen Handlungsfeldern allgegenwärtig sei und beschreiben es als »basale Operation des Pädagogischen«. Für Becker ist die Kunstwelt ein »overall pattern of joint actions carried out by people who produce, consume, or appreciate artifacts or performances of this type« (Schatzki 2014: 21). Zu den Praktiken der Art World gehört unter anderem auch das Organisieren.

die Kinder üblicherweise kein Ort des stillen Sitzens und kontemplativen Hörens, sondern mit Praktiken des Sports verbunden, sodass Artefakte wie Sprossenwände oder Ringe samt deren spezifischem Aufforderungscharakter (vgl. Gibson 1966) potenziell ablenkend wirken. Sowohl Gabriel als auch Jasmin beschreiben daher, dass sie ihre *doings* und *sayings* in Konzerten an Schulen an das materielle Arrangement – den Raum, das Publikum – anpassten, mit den Kindern in einen Dialog traten und ihre Interpretation modifizierten. Gabriel versuchte, ein Stück von Bach betont »klangvoll und schwungvoll und so zu gestalten« (UPT7: 98) und Jasmin begann, »verschiedene Spiele zu machen, irgendwelche Stücke zu spielen, wo sie die Triller gezählt haben, oder Stücke mit unterschiedlichem Charakter gespielt, wo ich sie sagen hab' lassen, wie sie das so empfinden« (UPT10: 7).

Bündel im Bereich der Musikvermittlung weisen zum Teil Überschneidungen mit Bündeln aus dem klassischen Konzertbetrieb auf, unterscheiden sich allerdings in vielen Praktiken und materiellen Arrangements auch deutlich voneinander und setzen ein spezifisches Wissen voraus. Ich stimme mit Mautner-Obst überein, dass Bündel der Musikvermittlung künstlerische und pädagogische Praktiken umfassen. Kommunikative und organisationale Praktiken verstehe ich darüber hinaus im Sinn Schatzkis als *dispersed practices*, die auch in künstlerischen und pädagogischen Bündeln vollzogen werden, allerdings nicht charakteristisch oder spezifisch dafür sind. Auf die Ziele von Musikvermittlung, die Mautner-Obst ebenfalls benennt, werde ich im nächsten Abschnitt genauer eingehen.

4.4.5 Ziele von Akteur_innen der SW Musikvermittlung

Clarke beschreibt, dass Akteur_innen von sozialen Welten gemeinsame Ziele entwickeln und verfolgen und ein gemeinsames Verständnis davon entwickeln, wie diese Ziele umzusetzen sind. Schatzki verweist darauf, dass Ziele sowohl Merkmale von Individuen als auch von Praktiken sind²⁹ und unterscheidet zwischen »features of individuals such as ends, projects, emotions, and beliefs« (Schatzki 2017b: 31) und »multiple acceptable or enjoined ends, tasks, emotions« (Schatzki 2019: 34) in Praktiken. Individuen haben demnach Ziele, müssen diese allerdings mit den vorgeschriebenen oder akzeptierten Zielen in Praktiken in Übereinstimmung bringen. Häufig übernehmen Menschen die in Praktiken eingeschriebenen Ziele, weil sie empfänglich für Normativität sind. Das individuelle Vermögen, mit Zielen in Praktiken umgehen zu können, diese anzunehmen, kritisch zu betrachten, anzupassen oder auch zu ignorieren, ist als Ergebnis von Lernprozessen zu

29 Herbert Kalthoff (2016: 224) irrt meiner Ansicht nach, wenn er feststellt, dass »Schatzki Ziele etc. nicht individuellen Akteur/innen zurechnet, sondern als Merkmale von Praktiken definiert.«