

4. The Big Picture

Die zentrale Forschungsfrage meiner Studie zielt darauf ab, herauszufinden, wie sich klassische Musiker_innen das nötige Wissen aneignen, um in der Lage zu sein, kompetent an Praktiken der Musikvermittlung teilzunehmen, und wie sich dabei Identität und soziale Zugehörigkeit formieren. Die Beantwortung dieser Frage erfordert zunächst eine tiefgehende Analyse des sozialen Kontexts, in den die Lernprozesse eingebettet sind. Der Fokus dieses Kapitels liegt deshalb auf der Analyse des »big picture« (Clarke et al. 2018: 104) der Forschungssituation meiner Studie, um die Situierung meines Forschungsgegenstandes umfassend darzustellen.

Ich werde zunächst auf die Definition von Musikvermittlung eingehen, die dieser Arbeit zugrunde liegt, und einige Anmerkungen zur Bedeutung und Verwendung des Begriffs machen. Danach werde ich bestehende theoretische Perspektiven auf Musikvermittlung in der Forschungsliteratur darstellen, um schließlich Musikvermittlung als soziale Welt¹ durch die Brille meines pragmatistisch/symbolisch-interaktionistisch sowie praxistheoretisch informierten theoretischen Referenzrahmens zu analysieren (vgl. dazu auch Kapitel 3). Dazu werde ich einerseits die historische Genese der SW Musikvermittlung nachzeichnen und andererseits ihre aktuelle strukturelle Verfassung analysieren. In den Blick nehme ich dabei ihre Akteur_innen und deren Ziele, ihre zentrale Aktivität und deren zentralen Orte, ihre formalen Organisationen sowie ihre Überschneidungen mit anderen sozialen Welten.

4.1 Musikvermittlung: eine Definition

Zahlreiche Autor_innen verweisen darauf, dass es noch keine allgemein anerkannte Definition von Musikvermittlung gebe. So schreibt Hendrikje Mautner-Obst (2018: 337): »Über eine konkrete, handhabbare und widerspruchsfreie Definition von »Musikvermittlung« besteht nach wie vor keine Einigkeit.« Johannes Voit (2019: 108) konstatiert: »Die Verwendung des Begriffs ist alles andere als eindeutig, was sich

1 In weiterer Folge als SW Musikvermittlung bezeichnet.

auch an der in allen Publikationen zum Thema deutlich werdenden Schwierigkeit ablesen lässt, ihn zu definieren.« Die existierenden Definitionen in wissenschaftlichen Publikationen zeichnen sich darüber hinaus durch eine inkonsistente Terminologie aus. So wird Musikvermittlung beispielsweise als eigenständiges Handlungsfeld (Voit 2019) oder aus vielfältigen Handlungsfeldern bestehend (Müller-Brozovic 2017; Voit 2019), als Praxisfeld (Wimmer 2010a; Mautner-Obst 2018; Voit 2019, Chaker und Petri-Preis 2022), als Haltung (Weber 2018; Wimmer 2018a), als kommunikativer Prozess (Wieneke 2016), als eigenständige Profession (Allwardt 2017; Weber 2018) oder als *community of practice* (Wimmer 2014) bezeichnet. Bemerkenswert ist, dass Musikvermittlung häufig ex negativo in Abgrenzung zur schulischen Musikpädagogik definiert wird. So wird darauf hingewiesen, dass sie außerschulischen Charakter habe (vgl. Müller-Brozovic 2017: o. S.) oder als nicht-schulisches Angebot allenfalls in Kooperation mit Schulen und Musikschulen stattfinde (vgl. Rüdiger 2014: 9).² Darauf verweist auch Jürgen Vogt, wenn er schreibt, dass Musikvermittlung »noch vor nicht allzu langer Zeit als ›außerschulische Musikpädagogik‹ bezeichnet wurde« (Vogt 2008: 6). Voit kritisiert diese Differenzierung mit Verweis auf zahlreiche Formate, die sich an der Schnittstelle von Kultur- und Bildungseinrichtungen entwickelt hätten, und argumentiert, dass es kaum möglich sei, »[e]ine trennscharfe Abgrenzung zwischen den musikpädagogischen Teilbereichen [vorzunehmen]« (2018: 12). Peter Mall schließlich grenzt Musikvermittlung von schulischem und außerschulischem Musikunterricht und damit von »[f]ormalisierte[n] Angebote[n] traditioneller Lehrbetriebe [...] und freischaffender Musiklehrkräfte« (2016: 19) ab.

Gemeinsam mit Sarah Chaker habe ich an anderer Stelle die folgende Definition formuliert, deren Verständnis von Musikvermittlung auch dieser Studie zugrunde liegt:

The term, as we understand it here, refers to the manifold and divergent practices in an artistic-educational field in which actors with heterogeneous formal (academic) qualifications and different professional backgrounds are currently elaborating and implementing specialised artistic-educational concepts (both individual formats and series) for and with various social groups with regard to music (to be more precise: currently with a focus primarily on so-called Western art music respectively classical music), mostly on behalf of public institutions (for example festivals, concert halls, orchestras). Furthermore, in the course of an increasing institutionalisation and professionalisation of its practices, Musikvermittlung turns

-
- 2 Wolfgang Rüdiger (2014, S. 9) unterstreicht den künstlerischen Charakter von Musikvermittlung, indem er sie als »Summe aller nicht-schulischen oder in Kooperation mit Schulen und Musikschulen stattfindenden künstlerischen Wege und Formen des Verbindens von Menschen und Musik zur Ermöglichung persönlich und sozial bedeutsamer ästhetischer Erfahrungen mit Musik« beschreibt.

out to be a growing occupational field, as well as a field of research. (Chaker und Petri-Preis 2022: 11)

4.2 Anmerkungen zur Bedeutung und Verwendung des Begriffs Musikvermittlung

Die Verwendung von Musikvermittlung als Sammelbegriff für jene künstlerisch-pädagogischen Praktiken, auf die ich in diesem Kapitel noch näher eingehen werde, ist maßgeblich auf den Musikpädagogen Ernst Klaus Schneider zurückzuführen, der den Begriff im Jahr 1998 als Namen für einen neuen Pilotstudiengang an der Hochschule für Musik Detmold einsetzte (vgl. dazu vor allem Kapitel 4.4.2.2). Hinter dieser Benennung steckte vor allem die Absicht einer Abgrenzung von der schulischen Musikpädagogik und weniger terminologische Überlegungen (vgl. E-Mail von Ernst Klaus Schneider am 06.12.2020). Die etymologische Herleitung des Begriffs Vermittlung und dessen inhaltliche Implikationen erarbeiteten im musikpädagogischen Kontext in der Folge vor allem Barbara Stiller (2008) und Rebekka Hüttmann (2009) sowie für die Kunstvermittlung in jüngster Vergangenheit sehr umfangreich Alexander Henschel (2020). Während Stiller vor allem auf die harmonisierende und konsensbildende Bedeutungsdimension des Begriffs im Sinn der Streitschlichtung verweist, arbeiten Hüttmann und Henschel auch dessen mittelhochdeutsche Bedeutung als »Trennen« heraus. So verweist Henschel (2020: 130) auf die Einträge im Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm sowie im Mittelhochdeutschen Handbuch von Matthias Lexer, in dem »ver-mitteln« als »hindernd wozwischen treten« erklärt wird. Henschel entwickelt davon ausgehend und in umfangreichen philosophischen Bezügen eine differenztheoretisch geprägte Sicht auf den Begriff. Damit grenzt er sich von einer harmonisierenden Logik ab und kritisiert »Vorstellungen von abschließbaren Verstehensprozessen ebenso wie Phantasien der Übermittelbarkeit und bruchlosen Verbindung« (Henschel 2020: 21). Er verweist auf drei Bedeutungen des Begriffs Vermittlung im zeitgenössischen Sprachgebrauch: Zunächst stehe der Begriff dafür, jemandem zu etwas zu verhelfen, beispielsweise zu Krediten, Autos oder Immobilien. Weiters werde er verstanden als die Weitergabe von etwas an jemanden, was zum Beispiel die Vorstellung, Wissen könne im Sinn des Nürnberger Trichters an Schüler_innen eins zu eins weitergegeben werden, umfasst. Schließlich erwähnt er drittens die Vermittlung im Sinn einer Schlichtung zwischen zwei Streitparteien und fasst zusammen, dass die ersten beiden Bedeutungen eines Vermittelns *von* etwas die historisch frühere Bedeutung des Vermittelns *zwischen* etwas im zeitgenössischen Sprachgebrauch dominieren (vgl. Henschel 2020: 151).

Sowohl Stiller (2008) als auch (Hüttmann 2009) setzen Praktiken der Musikvermittlung ausschließlich mit der harmonisierenden Bedeutung von Vermittlung