

Musikvermittlung zwischen Rezeption und Partizipation

Cornelia Wild

Mit dem steigenden Angebot von Formaten und Initiativen der Musikvermittlung eröffnen sich stetig neue Perspektiven auf die Musik, aber auch auf die situativen, kontextuellen, diskursiven und sozialen Rahmenbedingungen von Konzerten und Veranstaltungen (vgl. Wild 2023: 145f.). Verstärkt wird das Publikum in den Blick genommen, wodurch »der Aspekt der Teilhabe in den Fokus [rückt], der sich unter anderem in partizipativen Konzert- und Workshopformaten sowie innovativen Konzertdramaturgien und Festivalkonzeptionen niederschlägt« (Wimmer/Voit 2022: 11). Ein dialogischer Prozess mit dem Publikum soll in Gang gesetzt werden, in dem Kommunikation und (auch kreativer) Austausch wechselseitig erfolgen (→ Schippling/Voit: 179) oder Resonanz in Form »interaktive[r] und transformative[r] Beziehung« (Müller-Brozovic 2022: 62) stattfindet. Constanze Wimmer und Johannes Voit weisen auf die wachsende Erkenntnis von Kulturinstitutionen hin, neues Publikum nur durch eine Begegnung auf Augenhöhe gewinnen zu können, die Bedürfnisse, Vorlieben und Rezeptionsgewohnheiten berücksichtigt (vgl. 2022: 11). Vor diesem Hintergrund und mit Blick auf eine immer diverser werdende Gesellschaft werden Kulturinstitutionen daher zukünftig gefordert sein, die Bereiche Audience Engagement (→ Toelle: 193) und Community Outreach (→ Stibi: 197) auszubauen und damit Musik durch Teilhabe und Teilgabe für alle bedeutsam zu machen (vgl. Seidl 2022). Der Begriff »Community« betont in diesem Zusammenhang das Gemeinschaftliche als »Netzwerk von interagierenden und sich gegenseitig beeinflussenden Menschen mit einem gemeinsamen Interesse oder einer gemeinsamen Praxis« und mit dem Ziel »eine Nähe unter den Beteiligten zu schaffen« (Müller-Brozovic 2022: 55). Um dem Anspruch gerecht zu werden, »mittels Kunst und Kultur gemeinsame gesellschaftliche Identität und Gemeinschaft zwischen unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen zu ermöglichen«, sieht Birgit Mandel Kulturinstitutionen herausgefordert, neue Ansätze zu entwickeln: »Gräben überwinden und neue Gemeinschaften bilden statt kulturelle Diskontinuität zu zementieren, so lässt sich das Ziel einer teilhabeorientierten Kulturvermittlung benennen« (2016b: 10). Teilhabeorientierte Vermittlungsansätze laufen jedoch Gefahr, bestehende Machtverhältnisse zu perpetuieren, wenn sie als Teil einer institutionell-hegemonialen Strategie zwar eine Kultur des Mitmachens fördern, aber nicht, wofür Nora Sternfeld plädiert, »die Bedingungen des Teilnehmens selbst ins Spiel bringen« (2012: 121). Angesichts dessen schlagen Veronika Aqra und ihre Kolleginnen vor,

im Kontext kultureller Produktion »Partizipation als kritische Praxis« zu verstehen und damit »gegenhegemoniale Öffentlichkeiten« (Aqra et al. 2016: 2) herzustellen.

Musik und Publikum

In der sogenannten »westlichen klassischen Musik« war das Publikum lange Zeit aktiver Teil des Geschehens (→ Voit: 67; vgl. auch Tröndle 2009: 30f.; Müller 2014: 42f.). Konzerte waren gesellschaftliche Ereignisse, bei denen etwa Essen, Trinken, Gespräche, Tänze oder auch »gemeinsame[s] Singen, Rezitationen und Deklamationen, Reden, Predigten oder Gebete« (Salmen 1988: 80) ihren Platz hatten. Erst eine sich wandelnde Konzertkultur, die sich Ende des 19. Jahrhunderts auch in neuen Konzerthäusern manifestierte, wirkte der aktiven Beteiligung des Publikums entgegen und fokussierte die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Bühnengeschehen (vgl. Tröndle 2018b: 32). Das klassische Konzert wurde zu einer Rezeptionssituation, in welcher »der körperliche Mitvollzug von Musik nicht nur erschwert, sondern auch unerwünscht ist« und dafür einen Rezeptionsmodus des »konzentrierten Zuhörens um der Musik selbst willen nahelegt« (Seibert et al. 2018: 427). Die von Matthias Rebstock als »Stillsitzen und Zuhören« (2018: 149) bezeichnete Rezeptionshaltung hat sich bis heute in klassischen Konzertsituationen weitestgehend erhalten.

Dennoch lassen sich Entwicklungen im 20. Jahrhundert aufspüren, die eine erwünschte und aktiv herbeigeführte Beteiligung des Publikums aufzeigen und in gewisser Weise Vorboten von partizipativen Strategien sind, die heute in Vermittlungsformaten zur Anwendung kommen. Meist am Rande des klassischen Konzertbetriebs wurden Mitte des 20. Jahrhunderts Ideen erprobt, die neue Settings und Aufführungskonzepte hervorbrachten (vgl. Tröndle 2009: 22) und die zum Teil auch das Publikum in künstlerische Konzepte einbezogen. Es entstanden Kompositionen etwa von Iannis Xenakis (*Oresteia*, 1966), Dieter Schnebel (*Abfälle I, 1. Reactions*, 1960) oder Luciano Berio (*Sequenza VII*, 1969) bei denen die Zuschauer_innen aktiv durch Singen, Klatschen oder sonstige Erzeugung von Geräuschen an der Performance beteiligt wurden oder die, wie bei Frederic Rzewski (*Les moutons de Panurge*, 1969) oder Louis Andriessen (*Volkslied*, 1971), für inklusive und partizipative Aufführungen komponiert waren (vgl. Toelle 2022: 201). Auch Fluxus-Bewegung, Happenings sowie die Performance- und Aktionskünste brachten neue Formen der Zuschauerbeteiligung mit sich (vgl. Spohn 2016: 39). Nicolas Bourriaud beschreibt in seiner 1998 erschienenen *Relationalen Ästhetik* eine grundlegende Umwälzung ästhetischer, aber auch kultureller und politischer Ziele, die mit einem Kunstbegriff einherging, der als theoretischen Horizont den Bereich menschlicher Interaktionen und ihrer sozialen Kontexte aufspannte, statt einen unabhängigen und in sich geschlossenen symbolischen Raum aufzugreifen (vgl. 2002: 14). Von den theoretischen Ideen Nicolas Bourriauds inspiriert, aber auch im Kontext von reformpädagogischen und kulturpolitischen Strömungen, die partizipative Ansätze

auf vielen Ebenen einforderten¹, entspann sich ein kritisch informierter Diskurs über partizipative Kunst, aus dem weitere Initiativen und Projekte hervorgingen (vgl. Bishop 2012: 2). Neben denen mit ästhetischem Ansatz erwachsen viele von ihnen aus sozialen Prozessen, in denen Grenzen zwischen Kunst, Leben und Politik ausgehandelt wurden (vgl. ebd.: 1).²

Im Kontext der partizipativen Konzepte wandelte sich der Kunstbegriff und ging zunehmend in der Praxis auf (vgl. Spohn 2016: 51). Auch die Position des Publikums änderte sich von der aufnehmenden zur mitgestaltenden, wodurch »Rezipienten [...] zu Teilnehmenden, Ko-Autoren oder Ko-Produzenten« (Feldhoff 2011: 24) wurden.

Rezeption als Teilhaben

Obgleich sich radikale Umbrüche in der Kunst und Musik des 20. Jahrhunderts ereigneten, zeigte sich um die Jahrtausendwende noch kaum eine Rückwirkung auf den Klassikbetrieb (vgl. Tröndle 2009: 22). Das klassische Konzert replizierte weiterhin die ästhetischen Ideen, aus denen es erwachsen war. Bis heute etwa manifestieren sich die Werk- und Genieästhetik und die Idee der absoluten Musik aus dem 19. Jahrhundert in der Rahmung klassischer Konzerte (vgl. Rebstock 2018: 149). Die Perspektive der Rezipierenden ist dabei nahezu ausgeschlossen, das Werk Ausgangspunkt der Beschreibung (vgl. Spohn 2016: 39). Das klassische Konzert fordert entsprechend eine Hörhaltung ein, »die das Hören von Musik im Konzert [...] als Dienst an den Werken begreift« (Rebstock 2018: 149). Eine in diesem Kontext angemessene Rezeption, die dem Werk gerecht wird, kann nur auf Grundlage von Vorbildung und Vorerfahrung gelingen (vgl. Danuser 1991: 166). Vor dem Hintergrund dieser exkludierenden Rahmung, die ihre Anliegen an ein professionelles, kundiges Publikum adressiert und dem Anspruch auf Teilhabe diverser und heterogener Dialoggruppen entgegensteht, scheint, wie Matthias Rebstock formuliert, der »Gleichklang von Musikästhetik und Hörformat [...] heute nicht mehr stimmig« (2018: 149). Im Hinblick auf die Position der Rezipierenden und die Frage der Teilhabe liegt es daher nahe, an ästhetische Ideen zu erinnern, die in den letzten Jahrzehnten mit den Wandlungen in Kunst und Musik ihren Ausgang nahmen. So markiert etwa die rezeptionsästhetische Wende Mitte des 20. Jahrhunderts einen grundlegenden Paradigmenwandel in Bezug auf den Stellenwert der Rezipierenden. Nicht nur die partizipativen Ansätze dieser Zeit wiesen dem Publikum eine neue Rolle zu, die Position der Rezipierenden wurde grundsätzlich neu bewertet. Umberto Eco etwa weist auf eine grundsätzliche Offenheit aller Kunstwerke hin, die von den Rezipierenden erst vollendet werden (vgl. 2019: 31). Die ästhetische Erfahrung wird nunmehr »als Anteil der Rezipienten am Werkprozess aufgefasst [...], die *per se* ein Mit-Tätig-Sein einfordert« (Spohn 2016: 40). Seither hat sich ein

1 Jörg Zirfas fasst die Ziele der Kulturpolitik dieser Jahre darin zusammen, eine Kultur für alle zu ermöglichen, eine Kultur von allen zu unterstützen und einen Kulturbegriff zu fördern, der alles als Kultur versteht (vgl. Zirfas 2015).

2 Diese wurden als »post-studio«-Kunstpraxen seit den 1990 Jahren unter Begriffen wie »socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogical art, littoral art, interventionist art, participatory art, collaborative art, contextual art and (most recently) social practice« (Bishop 2012: 1) gefasst.

breiter und vielfältiger Diskurs entwickelt, der unterschiedliche Modi und Grade ästhetischer Erfahrung diskutiert und dabei ästhetische Rezeption und ästhetische Produktion gleichermaßen mitbedenkt (vgl. Brandstätter 2013a: o.S.). Im Musikbereich wird dabei zunehmend häufiger das ästhetische Erleben (→ Stange: 227) aufgegriffen, das, wie Silke Schmid herausstellt, »als unmittelbare, für die Erfahrung konstitutive Form der Vergewärtigung« (2014: 27) gelten kann. Das ästhetische Erleben konstituiert sich dabei im Zusammenwirken multidimensionaler Faktoren, die in der Produktion und Dramaturgie von Vermittlungsformaten zunehmend Bedeutung erlangen (vgl. Uhde 2018: 131; Wild 2023: 137–141). Wahrnehmungs- und Beteiligungsangebote zu gestalten, welche auf vielfältigen Wegen ganz unterschiedliche Qualitäten der ästhetischen Erfahrung anregen »in einem umfassenden, viele Dimensionen des Menschseins aktivierenden Sinn« (Brandstätter 2013a: o.S.), kann daher als wesentliche Aufgabe der Musikvermittlung gesehen werden und spiegelt sich auch zunehmend in den unterschiedlichen Formaten wider. Dabei geht es nicht, wie Folkert Uhde betont, »um ›neue Form‹ versus ›traditionelles Konzert‹, sondern um möglichst vielfältige Angebote für ein vielfältiger werdendes Publikum mit unterschiedlichen Bedürfnissen« (Uhde 2018: 124).

Teilhabe von Dabei-Sein bis Involviert-Sein

Musikvermittlung hat seit der Jahrtausendwende eine bemerkenswerte Karriere gemacht (vgl. Petri-Preis 2022b: 47). Das stetig wachsende Angebot neuer Vermittlungsformate ermöglicht heute die Teilhabe an Musik für diverse und heterogene Dialoggruppen auf unterschiedlichsten Wegen. Dabei-Sein und Involviert-Sein beschreiben dabei differente Aspekte von Teilhabe (vgl. Renz 2016: 36).

Studien, die das Augenmerk auf die Möglichkeiten der Teilhabe an Kunst und Musik im Allgemeinen legen, sind für die Musikvermittlung von Interesse, da sie Bereiche aufzeigen, die künstlerische Teilhabe auf gesellschaftlicher Ebene, also ein Dabei-Sein, ermöglichen. So lassen sich Anknüpfungspunkte für die Entwicklung von Formaten aufzeigen, die auch außerhalb von institutionellen Rahmungen stattfinden.³ Die Studie der Connecticut Commission⁴ etwa untersucht die Bedeutung und den Wert von »arts participation« (2004: ii). Die dort ermittelten fünf Modi stehen in direktem Zusammenhang mit der kreativen Kontrolle, die von der einzelnen Person ausgeübt wird (vgl. ebd.: 11).

-
- 3 Vgl. die von der UNESCO herausgegebene Schrift *Guidelines for measuring cultural participation* (2006). Sie stellt drei grundlegende Typen von Beteiligungsverhalten in Bezug auf »cultural participation« (UNESCO-UIS 2006: 6) heraus, die auf diverse ethnische und kulturelle Gruppen angewendet werden können: »attending/receiving, performance/production by amateurs, interaction« (ebd.). Im Bereich der Musik lassen sich so etwa Konzertbesuche (»attending/receiving«), Spielen von Musik, Komponieren oder Singen (»performance/production by amateurs«) und die Nutzung des Internets, um Informationen über Musik zu erlangen (»interaction«), einordnen (vgl. ebd.: 8).
 - 4 Die Connecticut Commission on Culture and Tourism hat Vorstandsmitglieder und Mitarbeiter_innen aus 20 Kulturorganisationen in Connecticut an dieser Studie beteiligt, die in einem partizipativen Prozess ihre Lernerfahrungen eingebracht haben und dadurch ein Verständnis über die Komplexität der Teilhabe an Kunst in Connecticut erlangt sowie Rahmenbedingungen ermittelt, wie Beteiligung stattfinden kann und wie Nutzer_innen davon profitieren können (vgl. 2004: ii).

Das daraus abgeleitete »Involvement Framework« (ebd.: 13) bietet Institutionen die Möglichkeit, ihr künstlerisches Programm daraufhin auszurichten und neue Beteiligungsmöglichkeiten zu ermitteln, worauf die Autor_innen der Studie explizit hinweisen (vgl. ebd.). Mit Blick auf die verschiedenen Möglichkeiten der Teilhabe lassen sich etwa für den Musikbereich Tätigkeiten wie Komponieren (»inventive«), Aus- und Aufführen von Musik (»interpretative«), Sammeln oder Downloaden von Musik (»curatorial«), Konzertbesuche und Musikhören (»observational«), Wahrnehmen von Naturgeräuschen oder Hintergrundmusik (»ambient«) unterscheiden (ebd.: 11). Auf verschiedenen Ebenen lassen sich somit Aspekte aufspüren, die Teilhabe ermöglichen. Konzerte im öffentlichen Raum etwa finden an der Schnittstelle zwischen den Bereichen »ambient« und »observational« statt und bieten damit niederschwellige Einstiege für die Teilhabe an Musik.

Ein Modell, das die Funktionsweisen partizipativer Kunstprogramme in den Blick nimmt, stellt die James Irvine Foundation mit dem *Audience Involvement Spectrum* vor (vgl. Brown/Novak-Leonard 2011: 5). Die partizipative Kunstpraxis nimmt dort ihren Ausgang, wo das Publikum zu einem »expressive participant« (ebd.: 17) wird. Je nach Art der Beteiligung werden die Qualitäten der kreativen Mitwirkung auch in begrifflicher Anlehnung an die Ergebnisse der Connecticut Commission als »curatorial«, »interpretative« oder »inventive« beschrieben (ebd.: 5). Im Hinblick auf den geänderten kontextuellen Rahmen dieser Studie beziehen sich die Begriffe hier jedoch auf Aktivitäten, bei denen die Teilnehmenden an einem künstlerischen Werk oder einer künstlerischen Produktion beteiligt sind, indem sie etwas auswählen, interpretieren, erschaffen oder Ideen zu einem Kunstwerk beitragen (ebd.: 6). Das Modell gibt also eine Orientierung, in welcher Form Beteiligung als *Involviert-Sein* im Rahmen von Kunstprogrammen und -projekten stattfindet, aber auch welche Strategien damit einhergehen. Für das Theater zugänglich gemacht hat das Modell Hanne Seitz (vgl. 2012: 5f.; 2015).

Publikumsteilhabe in Vermittlungsformaten

Die Ausprägungen der Publikumsteilhabe sind in Vermittlungsformaten ebenso vielfältig wie die damit einhergehenden Rezeptions- und Partizipationsmodi und die damit verbundenen Strategien. Publikumsteilhabe erstreckt sich in einem Spektrum vom hörend-aufnehmenden Modus in Konzertformaten bis hin zum selbstproduzierenden Modus in Formaten der Community Music (→ Kertz-Welzel: 315). Jedem Format liegen dabei andere Rahmenbedingungen, Kontexte, Schwerpunkte und auch Absichten zugrunde (vgl. Seitz 2012: 5). Daher kann eine Einordnung, wie sie im Folgenden in Anlehnung an das *Audience Involvement Spectrum* und die Ableitungen von Hanne Seitz erfolgt, vor allem als formale Orientierung verstanden werden.

Auf der einen Seite des Spektrums steht das traditionelle klassische Konzert, bei dem die Teilhabe des Publikums durch eine aufnehmende Haltung geprägt ist. Brown und Novak-Leonard beschreiben diesen Bereich als »spectating« (2011: 5) und definieren ihn als Akt, der grundsätzlich durch das Empfangen eines fertigen Kunstwerks gekennzeichnet ist (vgl. ebd.: 17). Im Bereich der Vermittlung haben sich auch im Rahmen von Festivals oder Veranstaltungsorten, die sich der Innovation von Programmen und Konzepten verschrieben haben, so etwa das Berliner Radialsystem oder das Festival PODIUM Ess-

lingen, Formate entwickelt, die gewohnte Konzertsettings durchbrechen und dabei oftmals multidimensionale Ansätze verfolgen (vgl. Wild 2023: 123f.). Sie sind gekennzeichnet durch ein erweitertes sinnliches oder mentales Wahrnehmungsangebot. Es wirken etwa situative und kontextuale Faktoren auf den Raum oder die Atmosphäre ein und verstärken dadurch synästhetisches Erleben (vgl. Walter 2018: 406; Wild 2023: 153). Auch eine bewusst gestaltete Ergänzung des musikalischen Programms durch Licht- oder Videoinstallationen, mit Bildern oder auch Gerüchen kann als Erweiterung des sinnlichen Wahrnehmungsangebots eingeordnet werden (vgl. Schneider 2011: 117). Ebenso kann ein Konzerterlebnis mit informativen oder narrativen Impulsen über Einführungsveranstaltungen oder Moderationen angereichert werden. Das mittlerweile an mehreren Häusern etablierte Format *2x hören* beispielsweise komplettiert ein einmal gehörtes Werk mit Hintergrundinformationen zur Entstehung oder zu kompositorischen und interpretativen Besonderheiten, bevor es ein zweites Mal gehört wird. Viele Kinderkonzerte entwickeln dagegen Geschichten oder Märchen, um narrative Zugänge zur Musik herzustellen. Brown und Novak-Leonard beschreiben diesen Bereich als »enhanced engagement« (Brown/Novak-Leonard 2011: 5), der durch ein erweitertes Angebot gekennzeichnet ist, das vor- oder nachbereitend stattfindet oder die Wirkungen während der Veranstaltung verstärkt.

Eine Reihe von Vermittlungsformaten bezieht das Publikum punktuell interaktiv in das Geschehen ein. Hanne Seitz spricht von intensiviertem Erleben »je durchlässiger die vierte Wand wird und Störungen im Ablauf die gewohnte Rezeption unterbrechen« (2012: 5). Interaktionen können beispielweise Bodypercussion-Elemente, Mitsing-/Mitspielpartien, Frage-Antwort-Sequenzen oder Wahlmöglichkeiten sein und werden häufig in Kinder- und Familienkonzerten eingesetzt. Interaktion kann aber auch andere Ausprägungen haben. So formuliert das STEGREIF.orchester seinen Ansatz einer neuen Art der Interaktion, »das Publikum selbst in Bewegung zu versetzen, die Zuhörer*innen sich durch das Orchester bewegen und sie körperlich zum Teil des Klangs werden zu lassen, sich während (nonverbal) und nach dem Konzert (im Gespräch) mit ihnen auszutauschen« (Fadke et al. 2022: 80). Räumliche und performative Neuordnungen, gestische und mimische sowie kommunikative und musikalische Impulse schaffen Möglichkeiten des Austauschs, durch den das künstlerische Programm jedoch nicht grundlegend verändert oder mitbestimmt wird (vgl. Kravagna 1999).

Zunehmend werden Menschen eingeladen, sich im Rahmen von künstlerischen Werken oder Produktionen auch aktiver einzubringen, sei es durch das Beisteuern von Material oder Informationen, durch Ideensammlungen oder diskursive Elemente. Dieser zuarbeitende Modus (vgl. Seitz 2012: 5) findet sich auf unterschiedlichsten Ebenen von Vermittlungsformaten, das künstlerische Werk oder Programm selbst betreffend, aber auch im organisatorischen oder begleitenden Kontext. Die Hamburger Initiative TONALi etwa ermöglicht es Jugendlichen, alle Seiten des Konzertbetriebes kennenzulernen und sich auf vielfältige Weisen einzubringen, indem sie Konzerte und Rahmenprogramme verantworten, die wiederum von Jugendlichen organisiert, gespielt und besucht werden (vgl. Wild 2017: 8f.). Für das Projekt *BeEnigma* etwa »wurden die Schüler:innen partizipativ in Organisationsprozesse eingebunden« (TONALi 2021: 5) und entwickelten eine digitale Ausstellung, welche die Werkteile der Auftragskomposition *BeEnigma* behandelt und

somit für andere zugänglich macht. Auch bei der Komposition *wikipiano.net*⁵ steht der zuarbeitende Aspekt der Teilhabe im Vordergrund. Die Partitur ist eine Webseite, die aus unterschiedlichen Patterns besteht. Einige sind fixiert, andere können von Besucher_innen der Webseite editiert werden. Bei der Aufführung wird die Komposition dann in der jeweiligen Form von einer Pianistin oder einem Pianisten gespielt und spiegelt damit einen einmaligen Zustand wider. Ein weiteres Projekt, *#bechange* des STEGREIF.orchesters, arbeitet mit Erfahrungen und Einflüssen von Menschen aus ganz Deutschland, die in Workshops gesammelt werden und in die von fünf Orchestermusiker_innen arrangierte *symphony of change*⁶ einfließen. Dieser Bereich, in dem sich die Teilnehmenden an der künstlerischen Arbeit oder am Werk durch Zuarbeit beteiligen, definieren Brown und Novak-Leonard als »crowd-sourcing« (2011: 16). Wesentlich ist hierbei, dass die Beteiligung zwar einen wichtigen Beitrag liefert, das Werk oder die Produktion jedoch von Kunstschaffenden kuratiert oder erschaffen wird (vgl. ebd.: 17).

Im Unterschied dazu werden im Bereich »co-creation« (ebd.: 5) die Teilnehmenden direkt in die künstlerischen Prozesse eingebunden (vgl. ebd.: 18). Meist im Zusammenspiel oder unter der Leitung von professionellen Akteur_innen machen die Beteiligten dabei eigene künstlerische Erfahrungen, sind mitproduzierend, auch durch aktives Involviert-Sein oder körperliche Beteiligung (vgl. Seitz 2012: 5). Die Partizipation ist dabei in der Regel konstitutiv für das Projekt. Eines der wohl bekanntesten Formate ist das Projekt *Rhythm Is It!*⁷ der Berliner Philharmoniker, bei der Jugendliche angeleitet durch professionelle Choreograf_innen das Ballett *Le sacre du printemps* gemeinsam mit den Berliner Philharmonikern auf die Bühne brachten. Mittlerweile gibt es eine ganze Reihe weiterer Projekte, wie etwa das *Music Swap Lab*⁸, bei dem alle, die Lust auf Musik haben, Teil eines Online-Orchesters werden können und mit Profimusiker_innen der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen gemeinsam spielen. Wie Brown und Novak-Leonard beschreiben, ist »co-creation« (2011: 5) ein dynamischer und sich stetig entwickelnder Bereich. Die Involvierung kann dabei auf vielen Ebenen stattfinden; die Bandbreite ist enorm groß. So sind die partizipativen Kinder- und Jugendprojekte der Wiener Staatsoper dadurch gekennzeichnet, dass die Beteiligten sowohl eigene Werke und Produktionen entwickeln als auch in die Aufführungen einbezogen werden. Im Opernprojekt *UTOPERAS* etwa entwickelten die Jugendlichen gemeinsam mit Künstler_innen der Wiener Staatsoper eine partizipative *Jugend(chat)oper im Serienformat*⁹ und brachten diese auch gemeinsam mit den Profis auf die Bühne. Die Jugendlichen wurden selbst zu Kunstschaffenden, wenn auch unter Leitung und in Zusammenarbeit mit professionellen Künstler_innen.

Im Rahmen von Community-Outreach-Angeboten (Stibi: 197) lassen sich zunehmend Vermittlungsprojekte identifizieren, bei denen der Wert von Musik als gemeinschafts- und identitätsbildendem Medium im Vordergrund steht und soziale Prozesse

5 Vgl. www.wiki-piano.net [18.05.2023].

6 Vgl. www.stegreif.org/reihe/bechange [06.07.2023].

7 Vgl. www.digitalconcerthall.com/de/film/101 [06.07.2023].

8 Vgl. www.musicswaplab.com [06.07.2023].

9 Vgl. <https://www.wiener-staatsoper.at/die-staatsoper/medien/detail/news/utoperas-episode-1-und-2-mehr-online-weniger-allein/%20> [06.07.2023].

Beachtung finden (vgl. Banffy-Hall/Hill 2017). Bei diesen Projekten wird die Musik aus der Gemeinschaft heraus entwickelt; es geht nicht mehr primär um ein künstlerisches Werk oder musikalische Exzellenz, sondern vor allem darum, mit Hilfe von Musik die Lebensqualität einer Gemeinschaft bzw. eines Individuums zu verbessern. Brown und Novak-Leonard beschreiben den Bereich als »Audience-as-Artist« (2011: 5), bei dem die Teilnehmenden die kreative Kontrolle über die künstlerische Erfahrung haben (vgl. 2012: 18). Auch wenn der Prozess begleitet oder der Kontext von professionellen Künstler_innen bereitgestellt wird, ist das Werk oder die Produktion das Ergebnis der Teilnehmenden (vgl. ebd.). Diesem Bereich wird im institutionellen Rahmen von Konzerthäusern und Ensembles heute unter dem Begriff »Community Music« verstärkt eigener Raum eingerichtet. So fand etwa das Projekt *BE:Community*¹⁰ mit dem STEGREIF.orchester, für das Anwohner_innen zu regelmäßigen Workshops und Proben im Konzerthaus Dortmund zusammenkamen, über eineinhalb Jahre statt. Mittlerweile lassen sich weitere Community-Music-Angebote dort finden, so etwa der *Community Chor* oder der *Brückviertel Community Jam*¹¹. Auch die Münchner Philharmoniker hatten zeitweise ein Community-Music-Angebot. Mit dem Workshop *Ein Lied für jede Klasse*¹² etwa wurden speziell Schulkinder angesprochen, aktuelle soziale Themen der Klasse aufgegriffen und kreative Ideen der Kinder umgesetzt, die in einem eigenen Lied mündeten.

10 Vgl. www.stegreif.org/programm/be-community [06.07.2023].

11 Vgl. www.konzerthaus-dortmund.de/de/mitmachen/fuer-alle [06.07.2023].

12 Vgl. www.mphil.de/spielfeld-klassik/mitmachen [06.07.2023].