

Sie werden Lust kriegen, sich mit Amateuren auf künstlerische Prozesse einzulassen. Sie werden anfangen, zu improvisieren und Musik eigenständig zu bearbeiten, mit einer eigenen Sprache über sie zu sprechen, zusätzliche Instrumente zu spielen oder sich andere Künste anzueignen. Sie werden sich aber vor allem einen eigenen Weg in dieser Musikwelt suchen und in dieser Gesellschaft als Musiker oder Musikerin mit künstlerischen Mitteln etwas bewegen wollen.«¹ So leitet Barbara Balba Weber ihr neues Handbuch für Musiker ein, die sich in das Praxisfeld der Musikvermittlung begeben wollen und steckt damit die Koordinaten ab, die für die aktuelle Szene Relevanz haben.

Musikvermittlung bedeutet Aushandlung von Musik auf vielfältigem Terrain: in der künstlerischen Arbeit, im Sprechen über Musik und in der aktiven Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Entwicklungen. Welche Wege sie dabei einschlägt und ob sie sich pädagogischem, künstlerischem oder kulturwissenschaftlichem Knowhow bedient, hängt von den Akteuren und von den Kontexten ab, in denen gearbeitet wird. Mittlerweile befragen sich so gut wie alle Ensembles, Festivals und Veranstalter, welche neuen Formate und Räume für eine stimmige und zeitgemäße Produktion und Rezeption von Musik gestaltet werden können. Nicht zufällig gab die neue Musik bereits von Beginn an die ersten Impulse für die zentrale Aufgabe von Musikvermittlung: Zwischen Musik und Publikum immer wieder auf's Neue die Rolle eines Kommunikators zu übernehmen und mit jeweils zeitgemäßen Werkzeugen, Strategien und Kompetenzen Erfahrungsräume im Konzert- und Kulturleben zu schaffen, die auf der einen Seite neues und junges Publikum anspricht und auf der anderen Seite überraschende Hör- und Sichtweisen für passionierte KonzertbesucherInnen ermöglicht. Heute nicht mehr wegzudenkende Formate wie *2 x hören*, interaktive *Pre-Concert Workshops*, interaktive Konzerte für Kinder, flexible Raumsituationen im Konzertsaal und das künstlerische Audience Engagement eines ganzen Ortes wurden in ihrer Experimentierphase von Pionieren der neuen Musik wie John Cage, Hans Werner Henze, Peter Maxwell Davies oder den Komponisten der zweiten Wiener Schule erprobt und finden heute Eingang in den gesamten Sektor des Konzertbetriebs.

Noch vor einigen Jahren wurde Musikvermittlung in erster Linie als Audience Development begriffen. Es sollten Besucher gewonnen werden, die von sich aus nicht auf die Idee kämen, ein Konzert zu besuchen. Konsequenterweise bildeten Kinder und Jugendliche,

Constanze Wimmer

Musik als gesellschaftliche Interaktion

Musikvermittler auf dem Weg zu Artistic Citizenship

vor allem im institutionellen Kontext Schule, die wichtigste Zielgruppe, verknüpft mit der Hoffnung, auf diese Weise quer durch die Gesellschaft ein nachwachsendes Publikum heranzubilden. Heute verstehen sich Musikvermittler ebenso als kulturelle Übersetzer, die in ihren Projekten und Formaten kulturelle Differenzen und Machtverhältnisse im Kulturbetrieb sichtbar machen und eigene künstlerische Zugänge für ein heterogenes Publikum erproben. Nicht erst seit der Flucht von Hunderttausenden nach Europa 2015 fragen sich Kulturvermittler aller Sparten, wie der Kultursektor auf die wachsenden Veränderungen in unserer Gesellschaft reagieren soll und ob die herkömmlichen Mittel, Zugänge zu Kunst zu schaffen, überhaupt noch angemessen sind.²

Violala – eine interaktive Konzertreihe

Konzerte für Kinder im Vorschulalter sind ein etablierter Fixpunkt im Segment der boomenden Kinder- und Jugendformate im Konzertbetrieb. Selten widmen sie sich dem Genre neue Musik. Dabei sind gerade Kinder zwischen drei und sechs Jahren besonders offen für Klangexperimente und eine Musiksprache jenseits der Kategorien »tonal« oder »zeitgenössisch«. *Violala* nennt sich eine Reihe in Kooperation zwischen Jeunesse Wels und der Bruckneruniversität in Linz, die für Vorschulkinder in fünf aufeinanderfolgenden Konzerten unterschiedliche Genres, Instrumente und Zugangsweisen zur Musik vorstellt. Verbindende Elemente sind die Bratsche Viola, die als Figur durch das Konzert führt, und die Musik vermittelnde Vor- und Nachbereitung des Konzerts im Kindergarten.

Im Konzert selbst werden, passend zu den Zuhör-Situationen, von den Kindern ästhetische Erinnerungsstücke gefertigt. Für das Frühlingskonzert im März stand eine grafische Partitur der Komponistin Roberta Lazo aus der Klasse Carola Bauckholt im Mittelpunkt. Die Kinder entwarfen im Konzert ihre eigenen grafischen Notationen mit Pfeifenputzern und farbigen Punkten und erlebten in einer kollektiven Komposition, wie sie ihre eigenen

1 Barbara Balba Weber, *Entfesselte Klassik. Grenzen öffnen mit künstlerischer Musikvermittlung*, Bern 2018, S. 8.

2 Vgl. Maren Ziese, Caroline Gritschke, *Geflüchtete und kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld*, Bielefeld 2016.



Viola Kinderkonzert (© Roman Stalla)

Klangideen festhalten können, um sie durch Musiker interpretieren zu lassen. Im Verlauf des Konzerts wechselten die Kinder ihre Rollen fließend zwischen Zuhörenden, Schaffenden und Impulsgebern – ebenso taten dies die Komponistin und die Musiker. Die personifizierte Bratsche Viola fungierte als Architektin eines »Dritten Raumes«, in dem alle Akteure auf der Bühne und im Publikum ihre hybriden kulturellen Erfahrungen mitbrachten, vermischten und miteinander teilten, während etwas ganz Neues entstand: »All forms of culture are continually in a process of hybridity. But for me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the ›third space‹ which enables other positions to emerge.«³

In den städtischen Kindergärten von Wels werden derzeit zweiundvierzig Sprachen gesprochen, in den Grundschulen beträgt der Anteil der Kinder mit nichtdeutscher Muttersprache neunundsechzig Prozent⁴, – ist ein Konzert für öffentliche Kindergärten also bereits »social engagement« oder vielmehr ein selbstverständliches kulturelles Angebot für eine heterogen zusammengesetzte, europäische Stadtgesellschaft der Gegenwart?

Urbane Komplexität

Urbane Komplexität nennt Mark Terkessidis die Situation im städtischen Raum⁵, die sich aus einer Vielheit der Milieus und der Transnationalität der Bevölkerung speist. Terkessidis betont den Begriff der Vielheit (statt Vielfalt), um damit auszudrücken, dass es keine Einheit in unserer Gesellschaft mehr geben wird, so sehr wir uns auch danach sehnen mögen. Die Unterschiede der Lebensentwürfe sind eine Tatsache, die heute kollaborativ ausgehandelt werden müssen, um sich nicht in Konflikten zu entladen. Grundvoraussetzung dafür ist,

dass wir eine realistische Einschätzung und Akzeptanz dieser Vielheit aushalten können. Aber wie soll das gehen, wenn wir diese Vielheit gar nicht kennen, weil Kunstschaffende und Musikvermittler in einer Wahrnehmung von Welt verharren, die der Politaktivist Eli Pariser⁶ als Filterblase bezeichnet. Nicht erst die aktuellen Diskussionen rund um die strategische Wahlkampfbeeinflussung auf Facebook machen deutlich, dass die Algorithmen in den Sozialen Medien dazu führen, dass wir uns innerhalb unserer Freundesrunden gegenüber Meinungen insolieren, die nicht unserem persönlichen Standpunkt entsprechen – auf Facebook wie im realen Leben.

Die Studierenden-Sozialerhebung der Bruckneruniversität ergab 2015, dass 29% unserer Studierenden aus der mittleren und 50% aus der gehobenen Schicht kommen, 56% ihrer Eltern haben einen Hochschulabschluss⁷. Diese Zahlen korrelieren mit einer 2016 herausgegebenen Studie der Zeitschrift *Concerti*, die eine Repräsentativbefragung zu Interessen, Gewohnheiten und Lebensstilen der Klassikhörerinnen und -hörer in Deutschland bei der Hamburg Media School in Auftrag gab: 4.700 Teilnehmende wurden befragt. Der Fragebogen selbst wurde über Medien verteilt, die eine hohe Reichweite in Gruppen erzielen, die sich für klassische Musik interessieren. Zusätzlich wurden Struktur-Kennzahlen der Zielgruppe »Klassikhörer« aus der Repräsentativerhebung der Allensbacher Werbeträger-Analyse herangezogen. Neben wichtigen Ergebnissen zum Alter des Publikums (zwei Drittel sind zwischen 40 und 70 Jahren alt), dem beruflichen Status (die Hälfte hat einen Universitätsabschluss) und der musikalischen Sozialisation (das Publikum von klassischen Konzerten kam mit Musik in früher Jugend im Rahmen der Familie in Kontakt und spielt überwiegend selbst ein Instrument), wurden auch Einstellungen

6 https://www.ted.com/speakers/eli_pariser [4.4.2018]

7 Vgl. Sarah Zausinger, Julia Brenner, Andrea Precup, *Studierenden-Sozialerhebung 2015*, Tabellenband Anton Bruckner Privatuniversität (Studie im Auftrag des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft), Wien 2017.

3 Homi Bhaba, *The Third Space. Interview with Jonathan Rutherford*, in: Jonathan Rutherford, (Hrsg.), *Identity, Community, Culture, Difference*, London 1990, S. 211.

4 <https://www.wels.gv.at/news/detail/integrationsstudie-stadt-wels-verstaerkt-massnahmen-bei-kindern-und-eltern/> [4.4.2018]

5 Mark Terkessidis, *Nach der Flucht. Neue Ideen für die Einwanderungsgesellschaft*, Ditzingen 2017.

zu Angeboten der Musikvermittlung erhoben, die grundsätzlich positiv bewertet wurden.⁸

Sind also Musiker und ihr angestammtes Publikum in einer Filterblase abseits der komplexen Stadtgesellschaft? Vermutlich – und ebenso diejenigen, die als Musikvermittler in sozialen Kontexten intervenieren möchten, um Menschen aus anderen Milieus und Schichten zu erreichen. Umso mehr müssen sich Hochschulen darum bemühen, ihre Studienangebote im Bereich Kulturvermittlung für Interessierte mit Migrationsgeschichte und unterschiedlichen Bildungshintergründen zu öffnen.

Die Konzerthausmitarbeiter der Elbphilharmonie reagierten auf besondere Weise auf diese Ausgangslage und riefen das Projekt *Konzertpatenschaften* ins Leben: »Mitarbeiter und Intendanz handelten der Logik eines Konzerthauses entsprechend und luden Geflüchtete sowie ihre Betreuer gratis zu Konzerten ein. Der Freikarte wurde von Beginn an eine entscheidende Komponente hinzugefügt: der persönliche Faktor.«⁹ Die Mitarbeiter (vom Ticketing bis zum Caterer) empfangen die Gäste seitdem als Gastgeber des Hauses und fungieren als »kulturelle Übersetzer einer westlichen Kunstform: der Konzerthauskultur«¹⁰. Von der Belegschaft wird besonders wahrgenommen, dass die gesellschaftliche Teilhabe auf diese Weise nicht asymmetrisch sondern reziprok verläuft – »nicht nur der Geflüchtete erfährt etwas Neues. Auch der Konzertpate, also der einheimische Bürger und Konzerthauspezialist, wird vorübergehend Mitglied einer ihm unbekannt Gruppe.«¹¹

Artistic Citizenship

Musikvermittler sind mittlerweile auf der Suche nach einem neuen Verständnis von Teilhabe und kulturpolitischer Agenda-Setzung. Sich als Kulturschaffende gleichzeitig als politische Bürger mitten in der Gesellschaft zu begreifen und als solche in der Community zu agieren, ist in Europa immer noch schwach ausgeprägt – im Unterschied zum angloamerikanischen Raum. Hier wird Artistic Citizenship als wesentlicher Motor zur Entwicklung von Gemeinschaft betrachtet: »Artistic citizens are committed to engaging in artistic actions in ways that can bring people together, enhance communal well-being, and contribute substantially to human thriving.«¹² Oder wie Berthold Seliger forderte: »Alle mit öffentlichen Geldern finanzierten Orchestermusiker sind mindestens einmal wöchentlich an öffentlichen Schulen oder in Kindertagesstätten präsent und stellen ihre Instrumente vor, geben Unterricht, spielen in

und mit Musikgruppen etc. und nehmen so ihre gesellschaftliche Verantwortung wahr.«¹³

Beide Statements betonen den Anspruch an Musiker und Musikvermittler, Kunst nicht ausschließlich als Selbstzweck zu betreiben, sondern ebenso als Mittel zur Aufklärung, zur gesellschaftlichen Interaktion und zur Ermächtigung von Bevölkerungsgruppen zu begreifen, die anderenfalls einen erschwerten Zugang zu öffentlich geförderten, (hoch-)kulturellen Einrichtungen hätten. Artistic Citizenship versteht Kulturschaffende als Mitglieder der Gesellschaft, die mit besonderen Fähigkeiten und Begabungen ausgestattet sind und gerade deshalb in der Lage sind, integrativ und verändernd wirksam zu werden. ■

8 Vgl. Concerti Media GmbH (Hrsg.) *concerti Klassikstudie 2016*, Hamburg 2016 <http://media.concerti.de/klassikstudie/> [4.4.2018]

13 Berthold Seliger, *Klassik-kampf. Ernste Musik, Bildung und Kultur für alle*, Berlin 2017, S. 321.

9 Dorothee Kalbhenn, *Freiheitsstimmen und Konzertpatenschaften. Die Öffnung des Konzertwesens am Beispiel von Elbphilharmonie und Laeiszhalle Hamburg*, in: Christiane Dätsch (Hrsg.), *Kulturelle Übersetzer. Kunst und Kulturmanagement im transkulturellen Kontext*, Bielefeld 2018, S. 286.

10 Ebd.

11 Dorothee Kalbhenn, a.a.O., S. 287.

12 David J. Elliott, Marissa Silverman, Wayne D. Bowman (Hrsg.) *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis*, New York 2016, S. 7.

**Neue Musik
Rümelingen**

**I
N
SZENE**

7 Landschaftsopern
Peter Ablinger,
Ruedi Hürszmann,
Hans Hertzig,
Clara Iannotta, Mirecha Käser,
Henes Tsengalis,
Jennifer Weisbe

17./18. August 2018
Rümelingen
www.neue-musik-ruemlingen.ch

prohelvetia