

Musikvermittlung - Definitionen und Begriffe

Dieser Artikel ist eine Zusammenführung von drei Artikeln aus dem „*Handbuch Musikvermittlung*“ (2023)

von Axel Petri-Preis, Johannes Voit

Erscheinungsjahr: 2025 / 2023

Peer Reviewed

Stichwörter:

Musikvermittlung | Kulturelle Teilhabe | Kulturelle Bildung | Audience Development | Community Music | Community Engagement | Music Mediation

Abstract

Musikvermittlung ist seit Ende des 20. Jahrhunderts als Bezeichnung für ein vielfältiges Praxis-, Forschungs- und Berufsfeld weithin etabliert. Ihre Entwicklung im deutschsprachigen Raum ist eng mit kulturpolitischen Veränderungen, einer Ausdifferenzierung klassischer Musikformate sowie einem gewachsenen gesellschaftlichen Anspruch an kulturelle Teilhabe verbunden. Der Text diskutiert historische Vorläufer, zentrale Begriffe und Definitionen, institutionelle Entwicklungen sowie berufsbezogene Perspektiven und reflektiert die damit verbundenen Herausforderungen. In einer terminologischen Spurensuche wird den unterschiedlichen Bedeutungsdimensionen des Begriffs auf den Grund gegangen. Darüber hinaus werden Begründungsdiskurse wie Audience Development, kulturelle Teilhabe oder ästhetische Bildung kritisch betrachtet. In der Vielfalt der Ansätze wird Musikvermittlung schließlich als hybride Praxis erkennbar, die das Potential birgt, Strukturen und Haltungen von Kulturinstitutionen zu verändern und gesellschaftliche Transformationsprozesse in Gang zu setzen.

Bei diesem *kubi-online* Artikel handelt es sich um eine Zweitveröffentlichung und Zusammenführung von drei Artikeln aus dem von den Autoren herausgegebenen „Handbuch Musikvermittlung“ (2023). Von beiden Herausgebern verfasst ist das Kapitel I „Was ist Musikvermittlung?“ Der Autor von Kapitel II „Musikvermittlung – eine terminologische Spurensuche“ ist Axel Petri-Preis. Autor von Kapitel III „Begründungsfiguren und -diskurse der Musikvermittlung“ ist Johannes Voit.

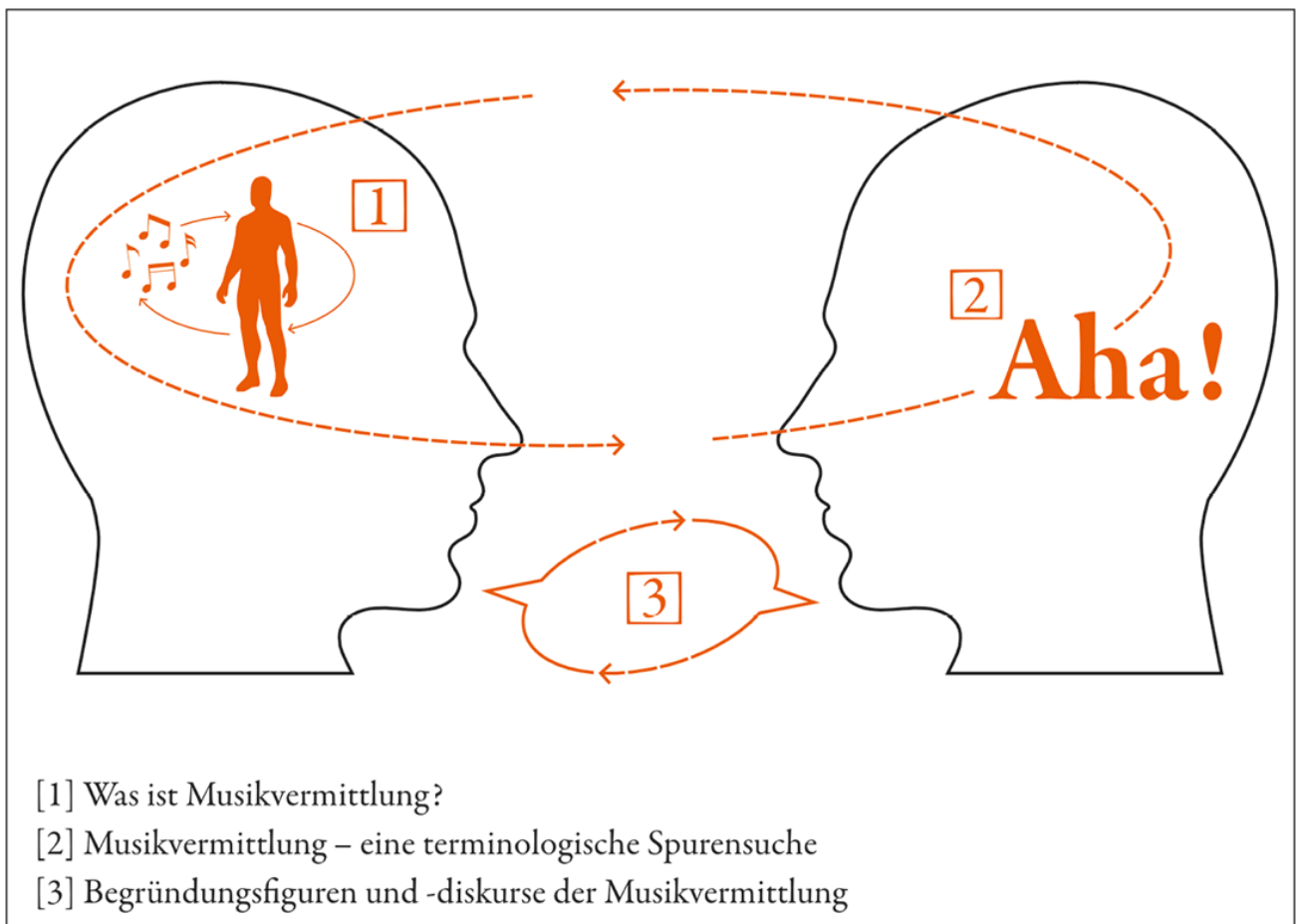


Illustration von Louis Bernoth

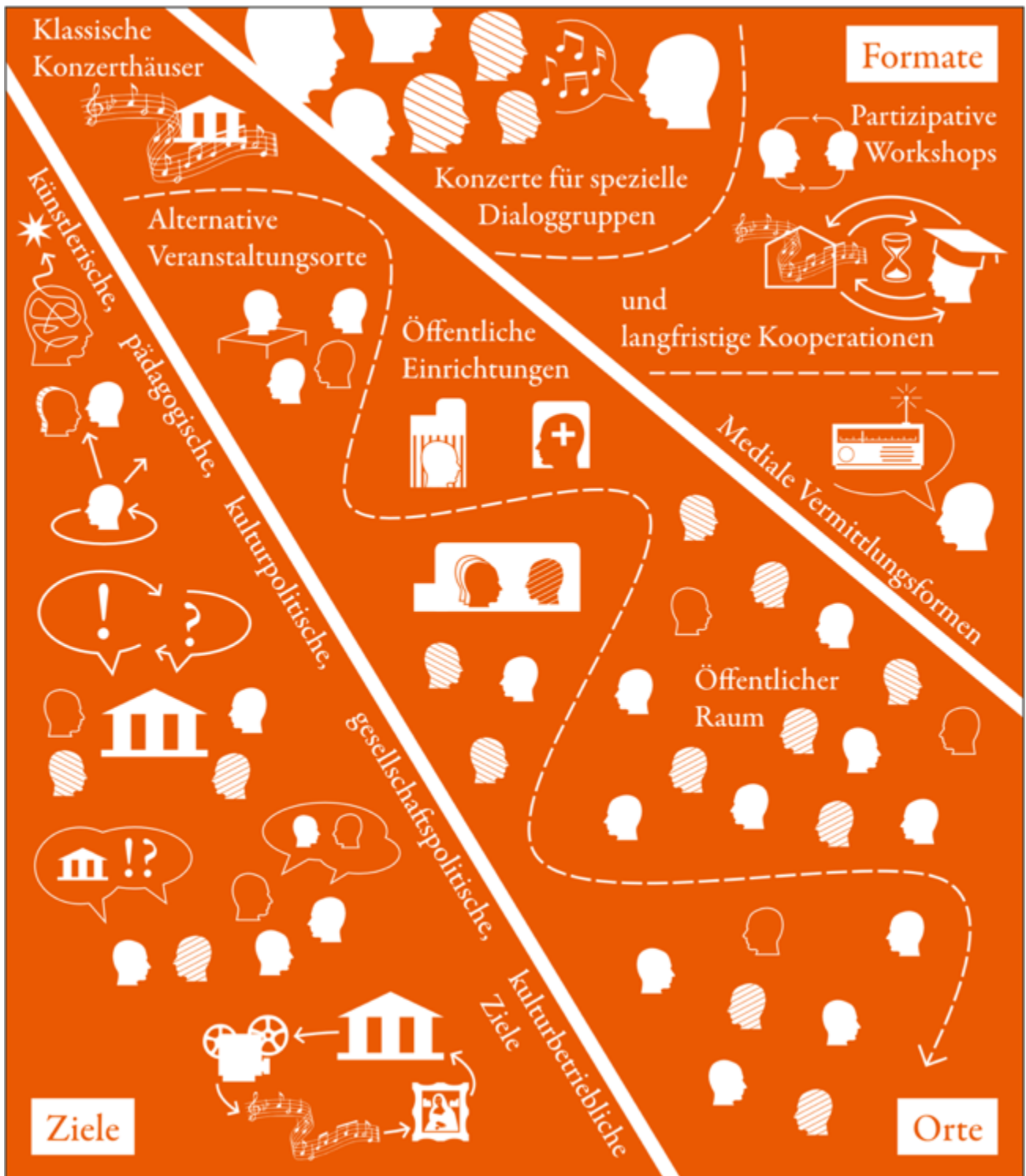
I. Was ist Musikvermittlung?

Der Begriff ›Musikvermittlung‹ bezeichnet eine breit gefächerte künstlerisch-pädagogische Praxis, die vielfältige Beziehungen zwischen Menschen und Musiken stiftet. Typische Formate umfassen Präsentationsformen von Musik für spezielle Dialoggruppen (z.B. moderierte oder inszenierte Konzerte), partizipative Workshops und langfristige Kooperationen (z.B. zwischen Musikinstitutionen und Schulen) und mediale Vermittlungsformen (z.B. Programmhefte, Radio-Features, Apps). Lokalisiert sind musikvermittelnde Formate an klassischen Konzerthäusern ebenso wie an alternativen Veranstaltungsorten (z.B. soziokulturelle Zentren oder Clubs), in öffentlichen Einrichtungen (z.B. Schulen, Krankenhäuser oder Gefängnisse) oder im öffentlichen Raum. Je nach Kontext können die Angebote mit unterschiedlichen Zielsetzungen verknüpft sein und neben künstlerischen und pädagogischen auch kulturpolitische, gesellschaftspolitische und kulturbetriebliche Ziele umfassen.

Anfänge der Musikvermittlung

Wenngleich Angebote der Musikvermittlung im deutschsprachigen Raum vor allem seit dem letzten Jahrtausendwechsel an Bedeutung gewannen (vgl. Keuchel/Weil 2010; Schilling-Sandvoß 2015), weisen einige Praxen und Formate, die heute unter diesem Begriff subsumiert werden, eine zum Teil lange

Tradition auf. Was die Vielfalt der Konzertformate und Aufführungspraxen betrifft, zieht Musikvermittlung eine Verbindungslinie zur Anfangszeit des bürgerlichen Konzertlebens im 18. Jahrhundert, also zu einer Zeit vor der Etablierung der bis heute verbreiteten Maßnahmen zur Aufmerksamkeitslenkung wie Verdunkelung des Auditoriums, Applausregeln, räumliche Trennung von Musiker:innen und Publikum, Einführung fester Sitzreihen etc. (Voit 2023:68; vgl. auch Schleuning 2000; Tröndle 2018).



Konzerte für Kinder, die bis heute für die Musikvermittlung von zentraler Bedeutung sind, wurden in den USA bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts veranstaltet (vgl. Rosenberg 2000; Thoen 2009). In Deutschland fanden erste Kinderkonzerte um die Wende zum 20. Jahrhundert statt und rückten vor allem in den 1970er Jahren verstärkt in den Fokus von Orchestern (vgl. Mall 2016). Einen wesentlichen Einfluss auf die inhaltliche und dramaturgische Ausgestaltung der Formate hatten die *Young People's Concerts* mit Leonard Bernstein, die ab 1958 auf CBS übertragen wurden (vgl. Wimmer 2011). Auch in den Bereichen der Soziokultur, die in Deutschland maßgeblich von Hermann Glaser und Karl Heinz Stahl geprägt wurden (vgl. Knoblich 2002), der britischen Community Music (vgl. Higgins 2012) und in partizipativen Kompositionsprojekten (vgl. Laycock 2005) finden sich bedeutende Vorläufer beziehungsweise Impulse für die heutige Praxis der Musikvermittlung.

Musikvermittlung als Berufsfeld

In Folge von Institutionalisierungs- und Professionalisierungsprozessen innerhalb der letzten 25 Jahre stellt die Musikvermittlung ein stetig wachsendes Berufsfeld dar (vgl. Chaker/Petri-Preis 2022b). So vielfältig wie die formalen (Aus-)bildungshintergründe der Akteur:innen, zu denen neben hauptberuflich tätigen Musikvermittler:innen unter anderem auch »Musiker, Musikpädagoginnen, Journalisten und Dramaturginnen« (Wimmer 2010a:7) zählen, sind auch ihre Tätigkeitsbereiche, die Irena Müller-Brozović wie folgt beschreibt:

»MusikvermittlerInnen arbeiten für Orchester, Konzerthäuser, Festivals oder in der freien Szene. Sie konzipieren und organisieren Vermittlungsprojekte, stehen als MusikerInnen oder ModeratorInnen auf der Bühne und wirken als KoordinatorInnen in Kooperationsprojekten zwischen professionellen Kunstschaaffenden und Laien. Sie gestalten als DramaturgInnen Programmreihen, Konzertformate, Räume und Atmosphären und verfassen Texte über eine Vielfalt von Musiken und deren Kontext für herkömmliche und neue Medien. MusikvermittlerInnen (und damit sind immer auch MusikerInnen gemeint) arbeiten für ganz unterschiedliche Zielgruppen in interdisziplinären Teams, mitunter auch in einer soziokulturellen Rahmung.« (siehe: Irena Müller-Brozović „Musikvermittlung“).

Da in Kontexten der Musikvermittlung (im Gegensatz beispielsweise zum Schulunterricht) die Dialoggruppen in der Regel erst identifiziert und angesprochen werden müssen, ist eine besondere kommunikative Anstrengung nötig. Diese zentrale Aufgabe kann freilich nicht von einer/einem Mitarbeiter:in (oder einer Abteilung) allein geleistet werden; vielmehr muss sich ihr eine Kulturinstitution letztlich als Ganzes stellen. Musikvermittlung ist daher eine Querschnittsaufgabe, die das Potential hat, die Strukturen und die Haltung von Kulturinstitutionen nachhaltig zu verändern (vgl. Mörsch 2012:118). Dazu sind kommunikative Strategien nicht nur nach außen, sondern auch innerhalb der jeweiligen Institution nötig. Daraus ergibt sich ein äußerst komplexes Anforderungsprofil an die Person der Musikvermittlerin bzw. des Musikvermittlers, die in Projekten je nach Bedarf in die Rolle »eines Initiators oder Begleiters, eines Vorbilds oder auch eines facilitators« (Mautner-Obst 2018:342) schlüpfen muss und im Idealfall künstlerische, pädagogische, kommunikative, organisatorische und Führungskompetenz vereinen sollte.

Begriffsverwendung und Definitionen

Die Verwendung des Begriffs ›Musikvermittlung‹ ist alles andere als einheitlich, was sich an zahlreichen unterschiedlichen Definitionsversuchen in der einschlägigen Fachliteratur festmachen lässt. Sarah Chaker und Axel Petri-Preis sprechen deshalb von einem »messy concept« (2022:14). Die Mehrdeutigkeit des Begriffes ist einerseits auf seine heterogene Verwendung in unterschiedlichen alltagssprachlichen Kontexten und Fachdiskursen zurückzuführen (Petri-Preis 2023:31). Andererseits wird das Verständnis von Musikvermittlung im Fachdiskurs nicht zuletzt durch die jeweilige theoretische Rahmung geprägt. So versteht Constanze Wimmer (2010a) Musikvermittlung aus der Sicht der Cultural Studies als Übersetzung und Kontextualisierung von Musik, vor systemtheoretischem Hintergrund konzeptualisiert Peter Mall (2016) Musikvermittlung als strukturelle Kopplung zwischen den Systemen Bildung und Kunst, und Petri-Preis (2022a) fasst Musikvermittlung aus pragmatistischer Perspektive als soziale Welt. Anhand dieser drei Beispiele lässt sich gut erkennen, dass der Begriff sowohl auf Phänomene der Mikroebene individuellen Handelns als auch der Meso- und Makroebene kollektiver Akteur:innen angewendet werden kann.

›Musikvermittlung‹ wird mitunter mit dem Begriff ›Konzertpädagogik‹ synonym gebraucht, was angesichts der hohen Bedeutung von Vermittlungsangeboten in Anbindung an klassische Konzerte – 60 % der Musikvermittler:innen geben an, in Orchestern oder Ensembles beschäftigt zu sein (vgl. educult/Netzwerk Junge Ohren 2020) – nicht überrascht. Dies ist jedoch insofern nicht gerechtfertigt, als die Praxen der Musikvermittlung – wie Voit betont – nicht nur »Konzerte für spezielle Zielgruppen« und »konzertbegleitende Angebote«, sondern auch »Vermittlungsaktivitäten ohne Konzertbezug« (2024:115) umfassen. Auch wird der Begriff immer wieder – in Abgrenzung zur schulischen Musikpädagogik – über die außerschulischen Tätigkeitsbereiche und damit synonym zu dem aus der Mode gekommenen Begriff der ›außerschulischen Musikpädagogik‹ verwendet (vgl. Vogt 2008; siehe: Irena Müller-Brozović „Musikvermittlung“). Allerdings weist Barbara Stiller darauf hin, dass »sowohl verschiedene Tätigkeiten als auch eigenständige Handlungsfelder und spezifische Umgangsweisen mit Musik als Musikvermittlung bezeichnet« (2008:19) werden. Tatsächlich greift es zu kurz, die Praxis der Musikvermittlung über das Außerschulische definieren zu wollen. Nicht zuletzt mit Blick auf die vielfältigen Initiativen und Formate, die sich in den letzten Jahrzehnten an dieser Schnittstelle herausgebildet haben, und angesichts der Bedeutung von Schüler:innen als Dialoggruppe für die Musikvermittlung erscheint diese strikte Trennung zwischen schulischem und außerschulischem Vermittlungsbereich wenig sinnvoll (vgl. Voit 2018a:12).

Hendrikje Mautner-Obst macht in ihrem Definitionsversuch deutlich, dass es sich bei Musikvermittlung um eine hybride Praxis handelt, die nicht nur Schnittstellen zu anderen Abteilungen innerhalb der jeweiligen Institution (z.B. Dramaturgie, künstlerische Planung, Marketing) aufweist, sondern auch darüber hinaus zu verwandten künstlerischen und pädagogischen Feldern:

»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)

Wolfgang Rüdiger hingegen hebt in seiner definitorischen Annäherung die spezifische künstlerische Qualität von Musikvermittlung hervor, wenn 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« (Rüdiger 2014:9) charakterisiert.

In dieser Bedeutsamkeit des künstlerischen Moments könnte demnach am ehesten der Unterschied zur schulischen Musikpädagogik bestehen. So sind Akteur:innen der Musikvermittlung in der Regel bestrebt, eine bestimmte Musik in ihrem jeweiligen künstlerischen Kontext erfahrbar zu machen (beispielsweise bei einem Konzertbesuch). Dabei sind häufig professionelle Künstler:innen in den Vermittlungsprozess eingebunden; der künstlerischen Qualität der musikalischen Darbietung wird eine zentrale Bedeutung beigemessen. Um musikalisches Lernen und musikbezogene ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen, bedienen sich Musikvermittler:innen – ebenso wie Musiklehrer:innen – jedoch freilich auch pädagogischer Mittel, wie Ernst Klaus Schneider betont:

»Es zeichnet sich ab, dass Vermittlung in den Konzerten oder in den Medien und die Organisation neuer Angebote zukünftig zu den Kernkompetenzen von Künstlern gehören werden. Künstlerischer Anspruch und pädagogische Verantwortung gehören zusammen.«
(Schneider 2001:118)

Forschung in der Musikvermittlung

Auch 25 Jahre nach Erscheinen der ersten wissenschaftlichen Studie im Bereich der Musikvermittlung (vgl. Eberwein 1998) ist der Bedarf auf dem Gebiet der Forschung hoch. Zwar liegt inzwischen eine große Zahl an Erfahrungsberichten und Praxisbeiträgen vor, eine empirische Untersuchung der tatsächlich in Vermittlungsprojekten stattfindenden Prozesse findet bislang allerdings lediglich punktuell statt. Die in den vergangenen 15 Jahren stetig steigende Zahl an Studien, nicht zuletzt im Rahmen von Dissertationsprojekten, trägt jedoch dazu bei, dass sich Musikvermittlung zunehmend auch als eigenständiges Forschungsfeld etabliert (Mautner-Obst 2023:59). So konnten inzwischen wissenschaftliche Erkenntnisse gewonnen werden zu Themen wie den Zielen und Qualitätskriterien in Vermittlungsprojekten (vgl. Wimmer 2010b), den Besonderheiten und Gelingensbedingungen von Konzerten für Kinder (vgl. Stiller 2008), den Kooperationsmöglichkeiten zwischen Schule und Orchester sowie den musikalischen Selbstkonzepten der Akteur:innen in Kooperationsprojekten (vgl. Mall 2016), den Erfahrungsmöglichkeiten von Jugendlichen in klassischen Konzerten (vgl. Bernhofer 2017), den musikalischen Bezügen in *Response*-Projekten (vgl. Voit 2018b) sowie den Lernwegen klassischer Musiker:innen (vgl. Petri-Preis 2022a).

Als Ausdruck des gestiegenen Interesses an Forschung im Bereich der Musikvermittlung kann auch die Gründung des Forums Musikvermittlung an Hochschulen und Universitäten im Jahr 2016 gewertet werden, in dem sich Lehrende und Forschende aus dem gesamten deutschsprachigen Raum zusammengeschlossen haben (siehe www.forum-musikvermittlung.eu [09.05.2023]). Um die Gelingensbedingungen und Wirkungen von Vermittlungsformaten besser zu verstehen, Schnittstellen zur schulischen Musikpädagogik passgenauer gestalten und Ausbildungsstrukturen bedarfsorientiert weiterentwickeln zu können, ist jedoch eine weitere Intensivierung der wissenschaftlichen Forschungsaktivitäten auf dem Gebiet der Musikvermittlung wünschenswert und geboten. Dies könnte auch dazu beitragen, Musikvermittlung als

eigenständiges wissenschaftliches Fach in der Hochschullandschaft im deutschsprachigen Raum zu etablieren.

II. Musikvermittlung - eine terminologische Spurensuche (A. Petri-Preis)

Der Begriff ›Musikvermittlung‹ wird als Bezeichnung für jene heterogene und vielschichtige Praxis, von der im vorliegenden Handbuch die Rede ist, seit dem Ende der 1990er Jahre verwendet. Maßgeblich geprägt wurde er durch den Musikpädagogen Ernst Klaus Schneider, der gemeinsam mit Joachim Harder und Hermann Große-Jäger 1998 den Pilotstudiengang *Musikvermittlung - Konzertpädagogik* an der Hochschule für Musik Detmold gründete. Mit der Verwendung des Begriffs zielte er damals auf eine terminologische Abgrenzung zur schulischen Musikpädagogik ab, zu der zahlreiche Überschneidungen bestehen (Bernhofer/Mall 2023:337). Der Begriff ›Konzertpädagogik‹ war zu diesem Zeitpunkt gebräuchlich und wurde daher aus pragmatischen Gründen der Verständlichkeit hinzugefügt (vgl. Petri-Preis 2022a).

Obwohl der Begriff ›Musikvermittlung‹ auf Grund seiner semantischen Mehrdeutigkeit und seiner unterschiedlichen Verwendung immer wieder umstritten war (vgl. Petri-Preis 2019), konnte er sich im Fachdiskurs gegenüber anderen Begriffen wie ›außerschulische Musikpädagogik‹ und ›Konzertpädagogik‹ als Umbrella-Term weitgehend etablieren. Denn einerseits zielen letztere eher auf Teilbereiche der Musikvermittlung ab und wurden damit einer sich rasch ausdifferenzierenden Praxis bald nicht mehr gerecht, und andererseits betonten Akteur:innen des Feldes analog zur Kulturvermittlung, für die in den 80er Jahren noch der Begriff ›Kulturpädagogik‹ gebräuchlich war, immer stärker die künstlerische Dimension ihrer Praxis und grenzten sich zum Teil vom Pädagogischen ab. Schließlich erfolgte die Etablierung auch, weil der Begriff sowohl in facheinschlägigen Medien aufgegriffen wurde als auch in der Praxis verbreitet Verwendung fand. So begründete die *neue musikzeitung* 2001 eine Rubrik, die zunächst ›Konzerte für Kinder‹ hieß und 2003 in ›Musikvermittlung‹ umbenannt wurde, die Zeitschriften *Das Orchester* und *üben & musizieren* widmeten der Musikvermittlung seit den frühen 2000er Jahren Artikel. Darüber hinaus fand der Begriff auch als Bezeichnung für neue Stellen, Abteilungen und Angebote in Musikinstitutionen Verwendung. Vor allem erste Forschungsarbeiten von Barbara Stiller (2008), Rebekka Hüttmann (2009) und Wimmer (2010a) leisteten darüber hinaus einen wesentlichen Beitrag zur Theoriebildung.

Zur Etymologie des Begriffes Vermittlung

Die Mehrdeutigkeit des Kompositums Musikvermittlung resultiert vor allem aus den unterschiedlichen alltags- und fachsprachlichen Bedeutungsdimensionen des Wortes ›Vermittlung‹, dessen etymologische Herleitung und inhaltliche Implikationen für die Praxis Stiller und Hüttmann erarbeiteten. Beide verweisen vor allem auf die harmonisierende und konsensbildende Bedeutungsdimension des Begriffes. So schreibt Stiller, dass »alle Bedeutungsfelder von Vermittlung [...] das Ziel [eint], die unterschiedlichen Bedürfnisse mehrerer Parteien derart miteinander zu verbinden, dass es zu einer Konsensbildung kommt« (2008:40). Hüttmann verweist zwar auch auf jene mittelhochdeutsche Bedeutung, wonach Vermittlung »die Distanz zwischen zwei Seiten aber auch hervortreten lassen und manifestieren« (2009:16) könne, legt den Fokus in der Folge aber ebenfalls auf Vermittlung als »Zusammenführen von Getrenntem« (ebd.). Für die Kunstvermittlung bezieht Alexander Henschel sich vor allem auf die Bedeutungsdimension von »Vermittlung als Trennung« (2020:130) und verweist auf entsprechende Einträge im Deutschen Wörterbuch

von Jacob und Wilhelm Grimm sowie im Mittelhochdeutschen Handbuch, in dem ›ver-mitteln‹ als ›hindernd wozwischen treten‹ erklärt werde. Er argumentiert davon ausgehend, dass Vermittlung nicht die Funktion habe, »Schwellen abzubauen, sondern [...] Schwellen und Konflikte in Szene zu setzen, sie ans Licht zu bringen und andere (Macht-)Verhältnisse zu ermöglichen.« (Henschel 2016:147)

Was die gegenwärtige alltagssprachliche Verwendung betrifft, konnte sich die Bedeutung von Vermittlung als Trennung jedoch nicht etablieren und ist heute im Allgemeinen nicht mehr bekannt. Das digitale Wörterbuch der deutschen Sprache führt die folgenden gebräuchlichen Bedeutungen an: »Tätigkeit, durch die jmd. jmdm. etw. verschafft, zu etwas verhilft« (z.B. »die Vermittlung von Erkenntnissen, Wissensstoff im Unterricht«) und »Schlichtung bei einem Streit« (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften o.J.:o.S.). Erkennbar sind in diesem Eintrag die zwei grundlegenden Bedeutungsebenen des Vermittelns *von* bzw. des Vermittelns *zwischen* etwas, die auch im fachsprachlichen Kontext wesentlich sind.

Vermittlung in den Bezugsdisziplinen Musiksoziologie, Bildungswissenschaft und Musikpädagogik

Aufgrund der engen Bezugnahme von Musikvermittlung auf die benachbarten Disziplinen der Musiksoziologie, Bildungswissenschaft und Musikpädagogik ist auch ein Blick auf die Verwendung des Begriffs ›Vermittlung‹ im jeweiligen Fachdiskurs lohnenswert.

Der Musiksoziologe Antoine Hennion bezeichnet Musik als Ansammlung von Vermittler:innen (»accumulation of mediators«, 2015:4) wie Instrumenten, Sprachen, Notenblättern, Darsteller:innen und Medien (vgl. ebd.). Georgina Born weist darauf hin, dass Musik im Gegensatz zu bildender Kunst und Literatur ein außerordentlich diffuses kulturelles Objekt sei: »an aggregation of sonic, social, corporeal, discursive, visual, technological and temporal mediations – a musical assemblage« (2011:377).

Im erziehungs- und bildungswissenschaftlichen Kontext argumentiert Gabi Reinmann (2011), dass Vermittlung eine genuin bildungswissenschaftliche Kategorie sei und tritt für eine Vermittlungswissenschaft ein, um ungünstige Konnotationen der Didaktik zu vermeiden, den schulischen Fokus zu erweitern, den Geltungsbereich didaktischer Erkenntnisse zu vergrößern und interdisziplinäre Zusammenarbeit zu verbessern (vgl. hierzu für die Musikpädagogik Vogt 2008 und Ehrenforth 2014). Jochen Kade hält fest, dass das Pädagogische »die Praxis des Vermittelns von Wissen an die als Subjekte verstandenen Individuen« (1997:36) sei, verweist allerdings auf das grundsätzlich kontingente Verhältnis von Vermittlung und Aneignung (vgl. dazu in der Musikpädagogik Mönig 2019).

Karl Heinrich Ehrenforth formuliert 1978 für die Musikpädagogik, dass »Musikdidaktik [...] die Wissenschaft vom Unterricht in Musik [ist], der als geplanter Lehr- bzw. Lernprozeß die *Vermittlung* des ›Gegenstandes‹ Musik zum Ziel hat« (1978:192). Reinhard Schneider spricht im Zusammenhang mit Vermittlung sogar von einem »didaktischen Zentralbegriff«, der die Möglichkeit biete »eine Theorie des Musikunterrichts zu entwerfen, die weitgehend freizuhalten ist von ideologischen und dogmatischen Vorentscheidungen über Art, Schwerpunkte und Zielsetzungen des Musikunterrichts« (1985:97). Von besonderer Bedeutung ist der Begriff in der musikdidaktischen Konzeption *didaktische Interpretation von Musik*. ›Vermittlung‹ ist darin neben ›Erfahrung‹ ein zentraler Begriff. So unterscheidet Christoph Richter zwischen einer der Musik inhärenten eigenen Vermittlungsqualität einerseits und der Vermittlungsbemühung der Lehrperson andererseits, die Musik und Mensch miteinander in Berührung bringen soll (vgl. 1976:16; zur Bedeutung des

Begriffes ›Vermittlung‹ in der didaktischen Interpretation von Musik vgl. auch Ehrenforth (1978:192-198). Spätestens mit dem Einzug konstruktivistischen Denkens in die Musikpädagogik ab der Jahrtausendwende – als maßgebliche Publikationen sind Winkler (2002), Hametner (2006), Scharf (2007) und Krause (2008) zu nennen, außerdem widmete die DMP sich in ihrer Ausgabe 40/2008 dem Thema *Konstruktivismus in der Musikpädagogik und im Musikunterricht* – wurde der Begriff ›Vermittlung‹, zumal in seiner Verwendung innerhalb der *didaktischen Interpretation von Musik*, einer kritischen Betrachtung unterzogen. Denn Verstehen kann aus dieser Perspektive nicht aus einer Begegnung zwischen dem Objekt Musik samt seiner spezifischen Vermittlungsqualität und dem Subjekt Schüler:in hervorgehen. Vielmehr handelt es sich dabei mit Martina Krause um einen Attribuierungsprozess, in dem Menschen einer bestimmten Musik Bedeutung zuweisen (vgl. 2007:61). Darüber hinaus wird im Wissen um die Kontingenz zwischen Vermittlung und Aneignung die Verantwortung der Aneignungssubjekte in Lehr-/Lernprozessen betont (vgl. Mönig 2019:51). Sehr anschaulich lässt sich dieser skizzierte Wandel am Vergleich zwischen dem Eintrag ›Musikpädagogik‹ von Christoph Richter in der *MGG* aus dem Jahr 1997 und der Definition von Musikpädagogik von Peter Schatt zehn Jahre später zeigen. Während ersterer formuliert, die Aufgabe der Musikpädagogik liege in der Vermittlung von Musik (Richter et al. 1997:1441), schreibt zweiterer, das einschlägige Wissen der Musikpädagogik beziehe sich »auf die Praxis der Aneignung und Vermittlung zwischen Musik(en) und Menschen« (Schatt 2021:24).

Verwendung des Begriffs Musikvermittlung

Im Gegensatz zu seinem ersten Wortteil ›Vermittlung‹, wurde das Kompositum ›Musikvermittlung‹ im musikdidaktischen und musikpädagogischen Kontext bis zur Jahrtausendwende lediglich vereinzelt und unsystematisch verwendet und erst durch Ernst Klaus Schneider nachhaltig in den Diskurs eingeführt (vgl. z.B. Kaiser 1981 oder Schulten 1993). Rebekka Hüttmann (2009) arbeitet mit der Vermittlung *von* Wissen und Können und der Vermittlung *zwischen* Mensch und Musik zwei wesentliche Bedeutungen und damit zusammenhängend Modi der Musikvermittlung heraus, deren Gewichtung in der Praxis je nach Zielsetzung und Kontext variiert. So kann es in einer Instrumentenvorstellung im Rahmen eines Schulworkshops vorrangig um Wissensvermittlung gehen, während die Vermittlung zwischen Menschen und Musik(en) im Sinne der Beziehungstiftung und der Ermöglichung ästhetischer Erfahrungen beispielsweise in Konzerten für Kinder oder Community-Projekten im Vordergrund steht.

Die schwierige Frage der Übersetzung

Im internationalen Kontext wurden bis dato unterschiedliche Übersetzungen, wie ›Music Communication‹ (vgl. Voit 2019b) oder ›Music Mediation‹ (vgl. Chaker/Petri-Preis 2019) verwendet (*für das International Journal of Music Mediation (IJMM), das erste internationale Journal für Musikvermittlung, wurde vom Gründer:innen-Team ebenfalls die Übersetzung ›Music Mediation‹ gewählt*). In der Praxis wird für Abteilungen in Konzerthäusern oder Orchestern häufig der Begriff ›Education‹ eingesetzt, birgt in sich allerdings das Problem, dass er auch als Übersetzung für schulischen Musikunterricht verwendet wird. Andere englische Begriffe wie ›Participation‹ oder ›Community Engagement‹ bezeichnen wiederum lediglich Teilbereiche der größeren Praxis. In jüngerer Vergangenheit haben Sarah Chaker und Axel Petri-Preis den Begriff als Lehnwort in den englischsprachigen Diskurs eingeführt und die Schwierigkeit der Übersetzung eingehend problematisiert (vgl. Chaker/Petri-Preis 2022).

III. Begründungsfiguren und -diskurse der Musikvermittlung (J. Voit)

Ziele der Musikvermittlung

Fragt man Akteur:innen der Musikvermittlung nach den Zielen, die sie mit Musikvermittlung verknüpfen, so fällt die Antwort – je nach beruflicher Biografie und Position sowie in Abhängigkeit vom jeweiligen institutionellen Kontext – ganz unterschiedlich aus. Professionelle Musiker:innen etwa nennen als Ziele ihres Engagements im Bereich Musikvermittlung, dass sie die »eigene Begeisterung [...] mit ihrem Publikum teilen«, »gesellschaftliche Verantwortung« wahrnehmen oder »breite kulturelle Teilhabe ermöglichen« sowie »Barrieren und Hemmschwellen [...] abbauen« (Petri-Preis 2022a:251) möchten. Diese individuellen Motivationen sind dabei, wie Carmen Mörsch betont, nicht selten verknüpft mit persönlichen, gesellschaftlichen oder ökonomischen Zielen, die über genuin musikvermittelnde Anliegen hinausweisen wie »zum Beispiel die Durchsetzung bestimmter Vorstellungen von der sozialen Funktion von Kunst, von den Absichten von Bildung sowie davon, was eine funktionierende Gesellschaft und der Beitrag des Individuums an sie sei« (Mörsch 2012:137). Dass sich die Ziele der einzelnen Akteur:innen selbst innerhalb eines Projekts mitunter deutlich unterscheiden, verdeutlicht die Notwendigkeit einer »Verständigung auf die gemeinsamen Projektziele« (siehe: Johannes Voit „Komponieren an Schnittstellen. Organisationsstrukturen und Ziele der Akteure in Response-Projekten“), insbesondere in Kooperationsprojekten.

Eine systematische Darstellung der Vielgestaltigkeit individueller Ziele kann angesichts dieser Komplexität hier nicht geleistet werden, zumal eine empirische Untersuchung der Ziele von Akteur:innen im Feld der Musikvermittlung bislang nur punktuell stattgefunden hat (vgl. Wimmer 2010b; Petri-Preis 2022a; siehe: Johannes Voit „Komponieren an Schnittstellen. Organisationsstrukturen und Ziele der Akteure in Response-Projekten“).

Begründungsfiguren und -diskurse der Musikvermittlung

Musikalisch-ästhetische
Erfahrungen ermöglichen



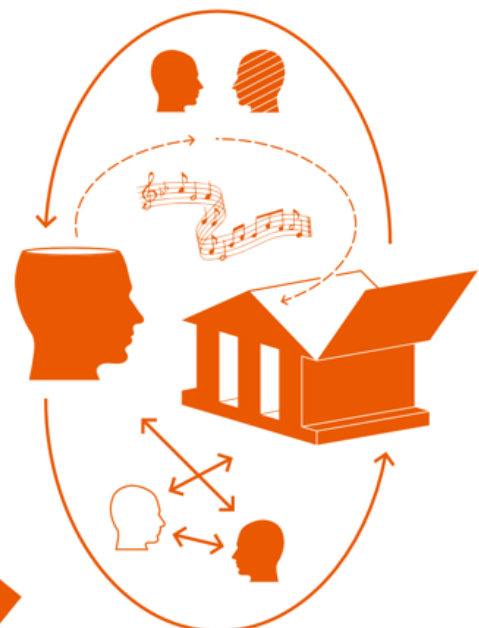
Kulturelle Teilhabe
ermöglichen



Kulturpolitische Funktion



Der Krise des klassischen
Konzertbetriebs entgegenwirken



Haltungen von
Musiker_innen und
Kulturinstitutionen
verändern

Illustration von Louis Bernoth

Stattdessen werden im Folgenden ausgewählte Begründungsfiguren dargestellt, die den Begründungsdiskurs zur Musikvermittlung in den letzten Jahren geprägt haben. Wenn dabei in erster Linie auf Akteur:innen der klassischen Musikszene Bezug genommen wird, so ist dies dem Umstand geschuldet, dass die bisher vorliegende Literatur, die für diesen Beitrag ausgewertet wurde, ebenfalls weitgehend auf diesen Bereich fokussiert.

Musikalisch-ästhetische Erfahrungen ermöglichen

Eine Zieldimension, die im Fachdiskurs (vgl. Wimmer 2010b:55; Rüdiger 2014:9; siehe: Irena Müller-Brozović „Musikvermittlung“) immer wieder auftaucht und auch von Konzertveranstaltern (vgl. Wimmer 2010b:92) und Beteiligten in Vermittlungsprojekten (siehe: Johannes Voit „Komponieren an Schnittstellen. Organisationsstrukturen und Ziele der Akteure in Response-Projekten“) regelmäßig genannt wird, ist das Ermöglichen (vertiefter) musikalisch-ästhetischer Erfahrungen. Dabei geht es darum, Räume zu schaffen, »in denen Berührungen zwischen Publikum und Musik entstehen« können und die »Horizonte für Verständnis, Bedeutungen und Assoziationen« (Wimmer 2010b:55) weiten oder, wie Wolfgang Rüdiger es formuliert, »in künstlerischen Kontexten Musik berührbar zu machen und Menschen zu berühren, zu bewegen, zu verändern« (2014:9). Dies kann im Rahmen eines Erstkontakts geschehen, wenn Grundschüler:innen das erste Mal eine Generalprobe für ein klassisches Konzert besuchen und von den Musiker:innen eingeladen werden, zwischen ihnen auf der Bühne Platz zu nehmen und die Musik mit dem ganzen Körper zu erfahren. Eine vertiefte ästhetische Erfahrung kann sich jedoch auch im regulären Konzert ereignen, wenn beispielweise eine langjährige Abonnentin aufgrund der in einer Konzerteinführung aufgezeigten kulturhistorischen Hintergründe, kunstspartenübergreifenden Bezüge oder musikanalytischen Betrachtungen ein Musikstück, das sie schon dutzende Male gehört hat, plötzlich mit anderen Ohren wahrnimmt, als hörte sie es zum ersten Mal. Ästhetische Erfahrung in diesem Sinne ist »ästhetische Wahrnehmung mit Ereignischarakter« (Seel 2007:58), ausgelöst durch »Vorgänge, die nicht eingeordnet, aber ebenso wenig ignoriert werden können« und die »Risse in der gedeuteten Welt« (Seel 2007:59) erzeugen, etwa indem sie unsere Vorstellung davon, was Musik ist oder sein kann, grundsätzlich erschüttern oder erweitern. In solchen Momenten findet ästhetische Bildung statt, die »in das [...] Sozialisationsgeschehen ein[greift], das sich außerhalb von Bildungseinrichtungen im Alltag entwickelt, und [...] dabei auf das Erkennen und Verändern der gelebten Wirklichkeit ausgerichtet« (Wimmer 2010b:55) ist.

Der Krise des klassischen Konzertbetriebs entgegenwirken

Zu den wiederkehrenden Argumenten im Begründungsdiskurs zur Musikvermittlung zählt darüber hinaus die Ansicht, Musikvermittlung könne – im Sinne des Audience Development – durch das Heranziehen eines »Publikums von morgen« einer drohenden Krise des klassischen Konzertwesens entgegenwirken. So stellt etwa Rüdiger fest: »Musikvermittlung kann als Antwort auf die Krise des Konzerts, auf musikalische Erfahrungsverluste, Interesselosigkeit und Publikumsschwund betrachtet werden« (2004:29). Grund zur Sorge bereitet dabei insbesondere das in Umfragen zutage tretende vergleichsweise geringe Interesse an klassischer Musik in den jüngeren Altersgruppen (vgl. miz 2022) verbunden mit der Beobachtung, dass die »nachrückenden Generationen [...] eine völlig andere musikalische Sozialisation erlebt [haben], in der Pop- und Rockmusik in der Regel die Hauptrolle spielt und der Bezug zu klassischer Musik tendenziell immer geringer wird« (Gembris/Menze 2018:312). So spricht auch Martin Tröndle unter Verweis auf das alternde Klassik-Publikum von einer »Krise der klassischen Musik« (2011:21) und des klassischen Konzertbetriebs, und Thomas Hamann rechnet vor, dass bei fortschreitendem Anstieg des Durchschnittsalters des Klassikpublikums von einem Rückgang um ca. 36 % bis 2035 (im Vergleich zu 2005) ausgegangen werden muss (vgl. Hamann 2005). Optimistischer fällt die Einschätzung des Geschäftsführers der Deutschen Orchestervereinigung (DOV) Gerald Mertens aus, der davon überzeugt ist, dass wir gerade »den Beginn einer Trendwende im Klassikbereich erleben« (dpa 2017:o.S.). So verweist er darauf, dass noch nie so viele Konzertsäle gebaut oder saniert wurden wie heute und dass klassische Konzerte mit 18,2 Millionen

Besucher:innen in der Spielzeit 2015/16 vierzig Prozent mehr Menschen angezogen hätten als alle Spiele der ersten Fußball-Bundesliga zusammen (vgl. ebd.).

Ein Blick auf die Statistiken des Deutschen Musikrats zeigt, dass sich zwischen der Saison 2000/01 und der Saison 2014/15 tatsächlich ein signifikanter Rückgang des Klassikpublikums um 10,1 % beobachten lässt. Dieser ist jedoch ausschließlich auf einen Rückgang im Bereich Musiktheater (-17,7 %) zurückzuführen, während die Besucher:innen-Zahlen klassischer Konzerte im gleichen Zeitraum um 9,1 % angestiegen sind (vgl. Gembris/Menze 2018). Bei der Interpretation dieser Zahlen ist allerdings zu berücksichtigen, dass die Besuche von Konzerten selbstständiger Ensembles nicht systematisch erfasst werden. Zudem wurden Prognosen durch die Corona-Pandemie und die damit einhergehenden Schwankungen der Besucher:innen-Zahlen wesentlich erschwert. Unabhängig von der Frage, ob und in welchem Maße die eingangs zitierte These von der Krise der klassischen Musik bzw. des klassischen Konzertwesens zutreffend ist, kann der durch sie ausgelöste Diskurs als »eine Ursache für die heute als selbstverständlich erscheinende Notwendigkeit der Musikvermittlung und Konzertpädagogik gesehen werden« (Bugiel 2015:76). So ist der Wunsch von Konzertveranstaltern, dem düsteren Szenario des aussterbenden Klassik-Publikums entgegenzuwirken, ein wesentlicher Motivator, um die Aktivitäten auf dem Gebiet der Musikvermittlung zu intensivieren. Bei in der Musikvermittlung tätigen Musiker:innen hingegen ist dieses Ziel durchaus umstritten, so wird es von einigen angesichts einer vermeintlichen Notwendigkeit für den Erhalt des Konzertbetriebs geteilt, während sich andere »ganz kategorisch davon ab[grenzen], weil sie Audience Development als Ziel des Marketings erachten« (Petri-Preis 2022a:251).

Kulturelle Teilhabe ermöglichen

Als weiteres Ziel wird häufig die Ermöglichung kultureller Teilhabe genannt. So ist es vielen Kulturinstitutionen ein Anliegen, nicht nur das ohnehin kulturaffine Bildungsbürgertum anzusprechen, sondern sich gezielt Menschen mit eingeschränktem Zugang zu (öffentlich geförderter) Kunst und Kultur zu öffnen. Dies muss nicht immer mit merkantilen Hintergedanken verknüpft sein, sondern kann durchaus – in der Tradition der von Hilmar Hoffmann (1979) formulierten Forderung »Kultur für alle« – aus einem Gefühl gesellschaftlicher Verantwortung heraus als »kompensatorische Strategie gegen soziale Benachteiligung« (siehe: Michael Retzar „Abbau von sozialen und regionalen Bildungsnachteilen durch Kulturelle Bildung. Teilhabestrategien von Schulen mit kulturellem Schulprofil“) geschehen. Im Falle von öffentlich geförderten Kultureinrichtungen können derartige Vermittlungsbemühen auch Gegenstand der Fördervereinbarung mit der Kommune oder dem Land sein.

Wie ungleich die Zugangsmöglichkeiten zu musikalischer Bildung verteilt sind, ist an den Ergebnissen der von der Bertelsmann Stiftung in Auftrag gegebenen Studie *Jugend und Musik* ablesbar, die zu dem Schluss kommt, dass die musikalischen Aktivitäten Jugendlicher in Deutschland in hohem Maße von dem Bildungsstatus und dem Einkommen der Eltern abhängen (vgl. 2017). Musikvermittlung kann einen wesentlichen Beitrag dazu leisten, dieser Ungleichheit entgegenzuwirken, indem sie »mangelndes kulturelles Kapital im Bourdieuschen Sinne« (Mandel 2016:39) ausgleicht und Zugänge zu öffentlichen Kulturveranstaltungen für alle Menschen schafft. Eine besondere Bedeutung kommt dabei der Zusammenarbeit mit allgemeinbildenden Schulen zu, durch die ein Querschnitt der Gesellschaft erreicht werden kann. Dass Kulturinstitutionen die Bedeutung des Partners Schule erkannt haben, lässt sich an den Ergebnissen des zweiten *Jugend-KulturBarometers* ablesen, in dem 69 % der befragten 14- bis 24-jährigen

angaben, kulturelle Veranstaltungen im Schulkontext besucht zu haben. Damit ist die Schule noch vor den Eltern (57 %) die häufigste Initiatorin für Besuche kultureller Veranstaltungen durch Jugendliche (vgl. Keuchel/Larue 2012:65).

Ein Konzertveranstalter, dem die Öffnung hin zur jungen Generation ein wirkliches Anliegen ist, kann sich jedoch nicht darauf beschränken, Kinder und Jugendliche im Sinne des Audience Development (Mandel 2023:353) als ›Konzertpublikum von morgen‹ – und damit potentielle zukünftige Abonnent:innen – zu adressieren und an die tradierte gesellschaftliche Praxis des Konzerts heranzuführen. Er muss sie vielmehr »als eigenständige Publikumszielgruppe ›von heute‹« (Stiller 2018:293) ernst nehmen und zur Entwicklung einer neuen, konzertpädagogisch motivierten Praxis des Konzerts beitragen, die die Bedürfnisse des jungen Publikums gezielt in den Blick nimmt (vgl. Welte/Schmidt 2015:204). Dies schließt eine Veränderung der Institutionen ein, die weit mehr als die Einrichtung altersspezifischer Workshopangebote umfasst, können doch die Rituale und die als »gehoben«, »verklemmt« oder »dekadent« (Äußerungen von Schüler:innen, zit.n. Bernhofer 2017:157) empfundene Atmosphäre eines klassischen Konzerts auf Kinder und Jugendliche äußerst befremdlich wirken. Tatsächlich liegt es keineswegs nur an musikimmanenten Faktoren klassischer Musik selbst (vgl. Bull 2019:180), sondern häufig eher an exkludierenden soziokulturellen Aspekten, wenn Jugendliche ohne entsprechende Vorerfahrungen sich in Konzerten unwohl und nicht zugehörig zum restlichen Publikum fühlen (vgl. Bernhofer 2017:161).

Haltungen von Musiker:innen und Kulturinstitutionen verändern

Die Veränderung des Selbstverständnisses von Kulturinstitutionen kann daher als weiteres Ziel der Musikvermittlung gesehen werden. Dies berührt neben konkreten Formaten auch die gesellschaftliche Haltung von Kulturinstitutionen und das künstlerische Selbstverständnis der in diesen Institutionen tätigen Musiker:innen. So plädiert Constanze Wimmer dafür, dass Orchestermusiker:innen im Sinne einer *Artistic Citizenship* »die eigene künstlerische Praxis in einer Wechselbeziehung zu gesellschaftlichen Entwicklungen rund um das Orchester innerhalb der Kommune und der unmittelbaren Umgebung« begreifen und damit Kunst nicht ausschließlich als Selbstzweck betreiben, sondern auch »als Mittel zur Aufklärung, zur gesellschaftlichen Interaktion und zur Ermächtigung von Bevölkerungsgruppen [...], die sonst einen erschwerten Zugang zu öffentlich geförderten (hoch-)kulturellen Einrichtungen hätten« (2018a:88). Ein ähnliches Idealbild von Musiker:innen hat Barbara Balba Weber bei ihrem Entwurf einer *künstlerischen Musikvermittlung* im Blick, die sie als »eine Haltung und eine Methode« beschreibt, »sich als Musikschaffende mit künstlerischen Mitteln über die Noten hinaus in eine komplexe Welt einzubringen und sie dadurch mitzugestalten« (2018:13).

Um jenseits einer solchen individuellen Haltungsänderung auch strukturell wirksam zu werden und »nicht nur musikalische Inhalte und Formate, sondern auch bisherige Praktiken und Strukturen von Musikensembles oder Institutionen in Hinblick auf ein Mitgestalten von Gesellschaft« (Müller-Brozović 2023:259) zu verändern, »bedarf es einer Mitbestimmung, wenn nicht gar einer Führungsposition von Musikvermittler:innen in der künstlerischen und strategischen Leitung dieser Organisationen« (ebd.). Nur wenn Musikvermittlung als Querschnittsaufgabe verstanden und von den Kolleg:innen aller Abteilungen – von der Inspizienz über die künstlerische Planung und die Öffentlichkeitsarbeit bis zur Intendanz – mitgetragen wird, kann sie ihre transformative Funktion erfüllen, die darauf gerichtet ist, eine »Kulturinstitution als Akteurin und Werkzeug gesellschaftlicher Mitgestaltung einzusetzen« (Mörsch 2012:

118). Musikvermittlung, die Haltungen von Kultureinrichtungen verändern möchte, ist daher i.d.R. nicht nur nach außen in die Gesellschaft, sondern – im Sinne einer »Intra-Musikvermittlung« (Müller-Brozović:264) – auch nach innen in die eigene Institution gerichtet.

Kulturpolitische Funktion

Nicht zuletzt erfüllt Musikvermittlung auch eine wichtige kulturpolitische Funktion, wenn sie die gesellschaftliche Bedeutung von Musik und ihren Institutionen im oben dargestellten Sinne stärkt bzw. hilft, diese sichtbar zu machen. Irena Müller-Brozović weist darauf hin, dass »in Anbetracht der Abnahme des Stellenwerts klassischer Musik in der Gesellschaft [...] die Hochkultur seit längerem nicht mehr per se als förderungswürdig« (siehe: Irena Müller-Brozović „Musikvermittlung“) gilt, sondern den Nachweis ihres gesellschaftlichen Werts – wie andere kulturelle Erscheinungsformen auch – immer wieder aufs Neue erbringen muss. Zentrale Begründungsfiguren der Musikvermittlung wie die Ermöglichung kultureller Teilhabe oder die Veränderung gesellschaftlicher Haltungen von Kulturinstitutionen dienen daher, insbesondere vor der Folie eines sich zunehmend verschärfenden Wettstreits um öffentliche Fördergelder, nicht selten als willkommene Argumentationsgrundlage, wenn es darum geht, »eine kulturpolitische Unterstützung [zu] begünstigen« (ebd.).

Verwendete Literatur

- Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.) (o.J):** *Vermittlung* im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS). Online unter: www.dwds.de/wb/Vermittlung (letzter Zugriff am 08.05.2023).
- Bernhofer, Andreas (2017):** (Erst-)Begegnungen mit klassischer Musik. Schülerinnen und Schüler im Konzert. In: Losert, Martin (Hg.): Quellen des Musizierens. Das wechselseitige Verhältnis von Musik und Pädagogik (153-163). Mainz: Schott Music
- Bernhofer, Andreas / Mall, Peter (2023):** Musikpädagogik. In: Petri-Preis, Axel / Voit, Johannes (Hg.): Handbuch Musikvermittlung (337-340). Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839462614>
- Bertelsmann Stiftung (2017):** Jugend und Musik. Die Ergebnisse der Studie im Überblick. Online unter: www.bertelsmann-stiftung.de/fileadmin/files/Projekte/Musikalische_Bildung/MuBi_Kurzbericht_Studie_Jugend-und-Musik_final_2017.pdf (letzter Zugriff am 28.07.2023).
- Born, Georgina (2011):** Music and the materialization of identities. In: Journal of Material Culture 16,4:376-388.
- Bugiel, Lukas (2015):** Wenn man von der Krise spricht ... Diskursanalytische Untersuchung zur »Krise des Konzerts« in Musik- und musikpädagogischen Zeitschriften. In: Cvetko, Alexander J. / Rora, Constanze (Hg.): *Konzertpädagogik* (59-79). Aachen: Shaker.
- Bull, Anna (2019):** Class, Control, and Classical Music. New York: Oxford University Press.
- Bundesamt für Kultur (2020):** Taschenstatistik Kultur in der Schweiz 2020. Bern: Bundesamt für Kultur.
- Chaker, Sarah / Petri-Preis, Axel (2022):** Musikvermittlung and Its Innovative Potential. In: Chaker, Sarah / Petri-Preis, Axel (Hg.): Tuning Up! The Innovative Potential of Musikvermittlung (11-38). Bielefeld: transcript.
- Chaker, Sarah / Petri-Preis, Axel (2019):** Professionalization in the Field of Music Mediation (Musikvermittlung). Unveröffentlichter Vortrag im Rahmen der Tagung »isa science« (mdw-Universität für Musik und darstellende Kunst Wien).
- dpa - Deutsche Presse-Agentur (2017):** Orchestervereinigung sieht »Trendwende bei der Klassik«. Online unter: www.nmz.de/kiz/nachrichten/orchestervereinigung-sieht-trendwende-bei-der-klassik (letzter Zugriff am 28.07.2023).
- Eberwein, Anke (1998):** Konzertpädagogik. Konzeptionen von Konzerten für Kinder und Jugendliche. Hildesheim: Hildesheimer Universitätschriften.
- Educult / Netzwerk Junge Ohren (Hrsg.) (2020):** Arbeitsbedingungen für Musikvermittler*innen im Deutschsprachigen Raum. Online unter: www.jungeohren.de/wp-content/uploads/2020/05/NJO_MV_Umfrage2020-1.pdf (letzter Zugriff am 12.07.2023).
- Ehrenforth, Karl Heinrich (2014):** Hinhören. Zuhören. Durchhören. Musik als Einladung zum Dialog. Hannover: Institut für musikpädagogische Forschung.
- Ehrenforth, Karl Heinrich (1978):** Musikdidaktik. In: Gieseler, Walter (Hg.): Kritische Stichwörter zum Musikunterricht (192-198). München: Fink.
- Gembris, Heiner / Menze, Jonathan (2018):** Zwischen Publikumsschwund und Publikumsentwicklung. Perspektiven für Musikerberuf, Musikpädagogik und Kulturpolitik. In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert-

Studies (306-331). Bielefeld: transcript.

Hametner, Stephan (2006): Musik als Anstiftung. Heidelberg: Carl Auer Systeme.

Hamann, Thomas (2005): Cultural Dynamics – Zur langfristigen Existenzsicherung von Kulturorchestern in Deutschland und der Schweiz. Dissertation, Universität St. Gallen.

Hennion, Antoine (2015): The Passion for Music: A Sociology of Mediation. London: Taylor & Francis Ltd.

Henschel, Alexander (2020): Was heißt hier Vermittlung? Kunstvermittlung und ihr umstrittener Begriff. Wien: Zaglossus.

Henschel, Alexander (2016): Die Brücke als Riss. In: Mandel, Birgit (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung (141-154). Bielefeld: transcript.

Higgins, Lee (2012): Community Music. In Theory and in Practice. New York: Oxford University Press.

Hoffmann, Hilmar (1979): Kultur für alle. Perspektiven und Modelle. Frankfurt a.M.: Fischer.

Hüttmann, Rebekka (2009): Wege der Vermittlung von Musik. Ein Konzept auf der Grundlage allgemeiner Gestaltungsprinzipien. Augsburg: Wißner.

Kade, Jochen (1997): Vermittelbar/nicht vermittelbar: Vermitteln: Aneignen. Im Prozeß der Systembildung des Pädagogischen. In: Lenzen, Dieter / Luhmann, Niklas (Hg.): Bildung und Weiterbildung im Erziehungssystem (30-70). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kaiser, Hermann J. (1981): Musikvermittlung als Vermittlung sinnlicher Erkenntnis. In: Behne, Klaus E. (Hg.): Musikalische Sozialisation. Lilienthal: Laaber.

Keuchel, Susanne / Larue, Dominic (2012): Das 2. Jugend-KulturBarometer – »Zwischen Xavier Naidoo und Stefan Raab...«. Köln: ARcult Media.

Keuchel, Susanne / Weil, Benjamin (2010): Lernorte oder Kulturtempel. Infrastrukturhebung: Bildungsangebote in klassischen Kultureinrichtungen. Köln: ARcult Media.

Knoblich, Tobias J. (2002): Das Prinzip Soziokultur. Online unter: www.bpb.de/apuz/26396/das-prinzip-soziokultur-geschichte-und-perspektiven (letzter Zugriff am 27.07.2023).

Krause, Martina (2008): Bedeutung und Bedeutsamkeit. Interpretation von Musik in musikpädagogischer Dimensionierung. Hildesheim: Olms.

Krause, Martina (2007): Kulturkonstruktion durch Bedeutungskonstruktion? Perspektiven für einen Musikunterricht als Ort der Konstituierung von Kultur. In: Schläbitz, Norbert (Hg.): Interkulturalität als Gegenstand der Musikpädagogik (53-68). Essen: Die Blaue Eule.

Laycock, Joylon (2005): A Changing Role for the Composer in Society. A Study of the Historical Background and Current Methodologies of Creative Music-Making. Oxford: Peter Lang.

Mall, Peter (2016): Schule und Orchester. Aspekte des Zusammenspiels von schulischer und außerschulischer Musikvermittlung in kooperativer Projektarbeit. Augsburg: Wißner.

Mandel, Birgit (2023): Audience Development. In: Petri-Preis, Axel / Voit, Johannes (Hg.): Handbuch Musikvermittlung (353-357). Bielefeld: transcript.

Mandel, Birgit (2016): Audience Development, kulturelle Bildung, Kulturentwicklungsplanung, Community Building. Konzepte zur Reduzierung der sozialen Selektivität des öffentlich geförderten Kulturangebots. In: Mandel, Birgit (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung: Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens (19-49). Bielefeld: transcript.

Mautner-Obst, Hendrikje (2023): Forschung in der Musikvermittlung. In: Petri-Preis, Axel / Voit, Johannes (Hg.): Handbuch Musikvermittlung (59-63). Bielefeld: transcript.

Mautner-Obst, Hendrikje (2018): Musikvermittlung, in: Gruhn, Wilfried / Rübke, Peter (Hg.): Musiklernen. Bedingungen – Handlungsfelder – Positionen (335-357). Innsbruck/Esslingen/Bern-Belp: Helbling.

miz - Deutsches Musikinformationszentrum (2022): Bevorzugte Musikrichtungen nach Altersgruppen. Online unter: <https://miz.org/de/statistiken/bevorzugte-musikrichtungen-nach-altersgruppen?term=bevorzugte%20musikrichtungen%20nach%20altersgruppen&position=0> (letzter Zugriff am 28.05.2023).

Mönig, Marc (2019): Musikunterricht zwischen Anstrengung und Leichtigkeit. Gedanken zur »Vermittlung von Musik« aus konstruktivistischer Perspektive. In: Diskussion Musikpädagogik 81:50-54.

Mörsch, Carmen (2012): Zeit für Vermittlung. Online unter: www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/download/pdf-d/ZfV_0_gesamte_Publikation.pdf (letzter Zugriff am 25.07.2023).

Müller-Brozović, Irena (2023): Musikvermittlung zwischen Affirmation und Transformation. In: Petri-Preis, Axel / Voit, Johannes (Hg.): Handbuch Musikvermittlung (259-267). Bielefeld: transcript.

Müller-Brozović, Irena (2017): Musikvermittlung. In: Wissensplattform KULTURELLE BILDUNG ONLINE: www.kubi-online.de/artikel/musikvermittlung (letzter Zugriff am 27.07.2023).

Petri-Preis, Axel (2023): Musikvermittlung – eine terminologische Spurensuche. In: Petri-Preis, Axel / Voit, Johannes (Hg.): Handbuch Musikvermittlung (31-35). Bielefeld: transcript.

Petri-Preis, Axel (2022a): Musikvermittlung lernen. Analysen und Empfehlungen zur Aus- und Weiterbildung von Musiker_innen. Bielefeld: transcript.

- Petri-Preis, Axel (2022b):** The Big Bang of Musikvermittlung. On the Emergence of a New Social World and Its Future Innovative Potential. In: Chaker, Sarah / Petri-Preis, Axel (Hg.): Tuning Up! The Innovative Potential of Musikvermittlung (47-69). Bielefeld: transcript.
- Petri-Preis, Axel (2019):** Musikvermittlung. Ein musikpädagogischer Streitbegriff. In: Diskussion Musikpädagogik 84:5-10.
- Reinmann, Gabi (2011):** Vermittlungswissenschaft: Eine neue Perspektive für die Didaktik? Online unter: www.gabi-reinmann.de/wp-content/uploads/2013/05/forschungsnotiz_2011_09.pdf (letzter Zugriff am 27.07.2023).
- Retzar, Michael (2021):** Abbau von sozialen und regionalen Bildungsnachteilen durch Kulturelle Bildung. Teilhabestrategien von Schulen mit kulturellem Schulprofil. In: Wissensplattform KULTURELLE BILDUNG ONLINE: www.kubi-online.de/artikel/abbau-sozialen-regionalen-bildungsnachteilen-durch-kulturelle-bildung (letzter Zugriff am 27.07.2023).
- Richter, Christoph (1976):** Theorie und Praxis der didaktischen Interpretation von Musik. Frankfurt a.M./Berlin/München: Diesterweg.
- Richter, Christoph / Ehrenforth, Karl Heinrich / Mahler, Ulrich (1997):** Musikpädagogik. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil 6, 2. Aufl. (1440-1534). Kassel/Basel/London/New York/Prag: Bärenreiter und Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Rosenberg, Donald (2000):** The Cleveland Orchestra Story: »Second to None«. Cleveland: Gray & Company Publishers.
- Rüdiger, Wolfgang (2014):** Zum Begriff Musikvermittlung und zu den Beiträgen dieses Bandes. In: Rüdiger, Wolfgang (Hg.): Musikvermittlung – wozu? Umriss und Perspektiven eines jungen Arbeitsfeldes (7-17). Mainz: Schott.
- Rüdiger, Wolfgang (2004):** Das Konzert, letzte Reihe, der Thrill. Skizze zu einer neuen Konzertpädagogik. In: *nmz* 53,6: 29.
- Scharf, Henning (2007):** Konstruktivistisches Denken für musikpädagogisches Handeln: musikpädagogische Perspektiven vor dem Hintergrund der Postmoderne- und der Konstruktivismusdiskussion. Aachen: Shaker.
- Schatt, Peter W. (2021):** Einführung in die Musikpädagogik, 2. Aufl. Darmstadt: WBG.
- Schilling-Sandvoß, Katharina (2015):** Konzertpädagogik aus historischer Perspektive – Ein Rückblick in Hunderterschritten. In: Cvetko, Alexander / Rora, Constanze (Hg.): Konzertpädagogik (24-34). Aachen: Shaker.
- Schleuning, Peter (2000):** Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Schneider, Ernst Klaus (2001):** Musikvermittlung: Programmgestaltung, Dramaturgie, Moderation, Organisation von Konzerten. Ein neues Berufsfeld für Musiker, Musikpädagogen oder Musikwissenschaftler und das Ausbildungsmodell der Hochschule für Musik Detmold. In: Bastian, Hans Günther (Hg.): Musikpädagogik studieren – und was dann? Ein Handbuch für Magister über Berufsprofile, Berufsqualifikationen und Berufspraxis (117-126). Augsburg: Wißner.
- Schneider, Reinhard (1985):** Didaktik der Musik. In: Hopf, Siegmund / Helms, Helmuth / Valentin, Erich (Hg.): Handbuch der Schulmusik (95-106). Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Schulten, Maria Luise (Hrsg.) (1993):** Musikvermittlung als Beruf. Essen: Die Blaue Eule.
- Schulze, Gerhard (2009):** Die Erfindung des Musik Hörens. In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form (45-52). Bielefeld: transcript.
- Seel, Martin (2007):** Die Macht des Erscheinens – Texte zur Ästhetik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Stiller, Barbara (2018):** Konzeptionen und zentrale Orientierungen für Instrumentalpädagogik, Elementare Musikpädagogik und Musikvermittlung. In: Dartsch, Michael / Knigge, Jens / Niessen, Anne / Platz, Friedrich / Stöger, Christine (Hg.): Handbuch Musikpädagogik. Grundlagen – Forschung – Diskurse (289-294). Münster: Waxmann [UTB].
- Stiller, Barbara (2008):** Erlebnisraum Konzert. Prozesse der Musikvermittlung in Konzerten für Kinder. Regensburg: ConBrio.
- Thoen, Marcia L. (2009):** Early Twentieth Century Orchestra Education Outreach in Minneapolis: Young People's Symphony Concert Association and the Repertoire Programmed and Conducted by Emil Oberhoffer 1911-1922. In: *Journal of Historical Research in Music Education* XXXI,1:48-61.
- Tröndle, Martin (2018):** Eine Konzerttheorie. In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies (25-52). Bielefeld: transcript.
- Tröndle, Martin (2011):** Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur. In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form (21-41). Bielefeld: transcript.
- Vogt, Jürgen (2008):** Musikpädagogik auf dem Wege zur Vermittlungswissenschaft oder auf dem Holzweg? In: Pfeffer, Martin / Rolle, Christian / Vogt, Jürgen (Hg.): Musikpädagogik auf dem Wege zur Vermittlungswissenschaft? Sitzungsbericht 2007 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik (6-15). Münster: LIT.
- Voit, Johannes (2018a):** Schule und Konzertbetrieb als »Blackbox«. Überlegungen zu möglichen Schnittstellen zwischen Musikvermittlung und Musikpädagogik. In: Voit, Johannes (Hg.): Zusammenspiel? Musikprojekte an der Schnittstelle von Kultur- und Bildungseinrichtungen. Diskussion Musikpädagogik, Sonderheft 9 (7-17). Hamburg: Hildegard-Junker.
- Voit, Johannes (2018b):** Response – Ergebnisse einer Studie über musikalische Bezüge in Kompositionsprojekten an der Schnittstelle von Schule und Konzertbetrieb. In: Voit, Johannes (Hg.): Zusammenspiel? Musikprojekte an der Schnittstelle von Kultur- und Bildungseinrichtungen, Diskussion Musikpädagogik, Sonderheft 9 (151-165). Hamburg: Hildegard-Junker.
- Voit, Johannes (2019):** Music Communication. In: German Music Council (Hg.): Musical Life in Germany (108-129). Bonn: German Music Information Centre.

Voit, Johannes (2023): Geschichte der Musikvermittlung. In: Petri-Preis, Axel /Voit, Johannes (Hg.): Handbuch Musikvermittlung (67-73). Bielefeld: transcript.

Voit, Johannes (2024): Musikvermittlung. In: Deutscher Musikrat (Hg.): Musikleben in Deutschland (106-127). Bonn: Deutsches Musikinformationszentrum. Online unter: www.miz.org/de/beitraege/musikvermittlung (letzter Zugriff am 06.05.2025).

Weber, Barbara Balba (2018): Entfesselte Klassik. Grenzen öffnen mit künstlerischer Musikvermittlung. Bern: Stämpfli.

Welte, Andrea / Schmidt, Tamara (2015): Kooperative Konzertpädagogik. Chancen und Herausforderungen der Zusammenarbeit zwischen Hochschule, Konzerthaus/ Opernhaus und Schule. In: Cvetko, Alexander / Rora, Constanze (Hg.): Konzertpädagogik (204-222). Aachen: Shaker.

Wimmer, Constanze (2018): Artistic Citizenship. Wie agieren Musikerinnen und Musiker in der Musikvermittlung? In: Voit, Johannes (Hg.): Zusammenspiel? Musikprojekte an der Schnittstelle von Kultur- und Bildungseinrichtungen, Diskussion Musikpädagogik, Sonderheft 9 (83-89). Hamburg: Hildegard-Junker.

Wimmer, Constanze (2011): Konzerte für Kinder gestern & heute. Perspektiven der historischen und aktuellen Praxis in der Musikvermittlung. In: Schneider, Ernst Klaus / Stiller, Barbara / Wimmer, Constanze (Hg.): Hörräume öffnen – Spielräume gestalten. Konzerte für Kinder (9-20). Regensburg: ConBrio.

Wimmer, Constanze (2010a): Musikvermittlung im Kontext. Impulse – Strategien – Berufsfelder. Regensburg: ConBrio.

Wimmer, Constanze (2010b): Exchange – Die Kunst, Musik zu vermitteln. Qualitäten in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik. Salzburg: Stiftung Mozarteum.

Winkler, Christian (2002): Die Kunst der Stunde – Aktionsräume für Musik: ein Modell zur Vermittlung von Musik aus systemisch-konstruktivistischer Sicht. Augsburg: Wißner.

Anmerkungen

Bei diesem Artikel handelt es sich um eine Zweitveröffentlichung und Zusammenführung von drei Artikeln aus: Petri-Preis, Axel / Voit, Johannes (2023) (Hrsg.): Handbuch Musikvermittlung (25-42). Bielefeld: transcript. Von beiden Herausgebern verfasst ist das Kapitel I *Was ist Musikvermittlung?*. Der Autor von Kapitel II *Musikvermittlung – eine terminologische Spurensuche* ist Axel Petri-Preis. Autor von Kapitel III *Begründungsfiguren und -diskurse der Musikvermittlung* ist Johannes Voit.

Die *kubi-online* Redaktion dankt den Herausgebern und dem Verlag für die Möglichkeit, dass dieses Wissens über Musikvermittlung auch auf der Wissensplattform Kulturelle Bildung Online veröffentlicht werden darf.

Zitieren

Gerne dürfen Sie aus diesem Artikel zitieren. Folgende Angaben sind zusammenhängend mit dem Zitat zu nennen:

Axel Petri-Preis , Johannes Voit (2025 / 2023): Musikvermittlung – Definitionen und Begriffe. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE:

<https://www.kubi-online.de/artikel/musikvermittlung-definitionen-begriffe>

(letzter Zugriff am 14.06.2025)

Veröffentlichen

Dieser Text – also ausgenommen sind Bilder, Grafiken, Audio- und Videodateien – wird (sofern nicht anders gekennzeichnet) unter Creative Commons Lizenz cc-by-nc-nd 4.0 (Namensnennung-Nicht kommerziell-Keine Bearbeitungen 4.0 International) veröffentlicht.

CC-Lizenzvertrag: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>