

Musik erleben

Konferenzband:
Symposium Community Music

Schriften zu aktuellen Strömungen der Musikpädagogik

Nr. 2 /2023

SYMPOSIUM
Juni 2023

Gerhard Roth - Design Community

MUSIC

COMMUNITY
MUSIC

MUSIK
ERLEBEN

MUSIK

Das Symposium „Community Music - Musik erleben“ wird gefördert durch die Stiftung Polytechnische Gesellschaft, die 1822-Stiftung der Frankfurter Sparkasse und die Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen.



Digitaler Reader des Symposiums: „Musik erleben: Community Music“

Das Symposium fand im Juni 2023 am Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt statt

Publikation des Dr. Hoch's Konservatorium, Frankfurt am Main 2024
Geschäftsstelle: Sonnemannstrasse 16, 60314 Frankfurt am Main
Nr. 2/ 2023
Herausgegeben von Dr. Caroline Prassel
Bearbeitung und Redaktion: Annette Prassel

Alle Rechte vorbehalten. Der Reader einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Dr. Hoch's Konservatorium unzulässig. Für den Inhalt der verlinkten Seiten sind ausschließlich deren Betreiber verantwortlich.

Inhaltsverzeichnis

Grußwort 4

von Dr. Ina Hartwig

Musik als sozialer Erfahrungsraum: historische und theoretische Perspektiven 5

von Melanie Wald-Fuhrmann

Nur noch kurz die Welt retten? Community Music und die gesellschaftliche Verantwortung von Musikpädagogik 12

von Alexandra Kertz-Welzel

Musik in der Sozialen Arbeit 21

von Ulrike Pfeifer

Abschlussbericht 25

von Ulrike Voidel

Bildergalerie 31

PROGRAMM 32

Grußwort

von Dr. Ina Hartwig

„Musik für alle“ – „Musik mit allen“, so könnte die Umwidmung des seit den 1980er Jahren in Frankfurt entstandenen Leitspruchs lauten, der seitdem unter dem ursprünglichen Motto „Kultur für alle“, die Kulturpolitik dieser Stadt prägt.

„Community Music“ hat sich diesem Ideal angeschlossen und möchte das gemeinsame Tun ins Zentrum der musikalischen Aktivität stellen. Das ist eine sehr intuitive und natürliche Herangehensweise und in vielen Kulturen rund um den Erdball eine gelebte musikalische Praxis. Auch in unserem Kulturkreis ist das gemeinsame Singen und Musizieren vertraut und geübt.

Neu ist, dass sich nun die Musikpädagogik auf den Weg macht, diesen Ansatz als Form der musikalischen Teilhabe in ihren Methodenkatalog einzubeziehen. Dabei geht es ihr um weit mehr, als nur darum, ein loses musizierendes Miteinander zu schaffen.

„Community Music“ blickt über diesen Rahmen hinaus. Durch die Zusammenarbeit in einer musikalischen Gemeinschaft werden soziale Bindungen gestärkt, das Selbstbewusstsein der Einzelnen gefördert und interkultureller Austausch ermöglicht.

Die musikalischen Erfahrungen und Ausdrucksformen der einzelnen Personen werden mit Wertschätzung aufgenommen und in das Gesamterlebnis integriert.

Akteurinnen und Akteure der „Community Music“ finden sich im gesamten Spektrum der Musikstile und Genres wieder. Von klassischer Musik über Pop, Jazz bis hin zu traditioneller und Avantgarde Musik sind alle Richtungen vertreten. Dies ermöglicht es den Teilnehmenden, ihre eigenen musikalischen Vorlieben einzubringen und gemeinsam kreative Prozesse zu gestalten.

„Beteiligung“ – „Diversität“ – „Teilhabe“ – „Inklusion“. Hinter diesen Stichworten, die unsere aktuelle gesellschaftliche Debatte prägen, verbergen sich komplexe Zusammenhänge und vielschichtige Handlungsfelder.

Das Modell der „Community Music“ bietet einen hervorragend geeigneten Ansatz – indem er dem hohen Erwartungshorizont mit pragmatischen Handeln begegnet und sich in der Umsetzung an der Alltagswelt der beteiligten Personen orientiert. Dabei sind alle beteiligten Personen auch authentisch handelnde Partner. Dies empfinde ich als zutiefst demokratisch.

Musik als sozialer Erfahrungsraum: historische und theoretische Perspektiven

von Melanie Wald-Fuhrmann

Ich möchte mit dem Folgenden einige Überlegungen teilen, die mir als einer Musikhistorikerin und -soziologin, die auch Konzertforschung betreibt und sich historisch-theoretisch wie empirisch mit der Rezeption von Musik und musikalischen Wirkungen beschäftigt, für eine Auseinandersetzung mit Community music relevant erscheinen, besonders mit dem ihr zugrunde liegenden Konzept. Ob und was Community musicians damit dann anfangen können und mögen, liegt natürlich ganz bei ihnen.

Mein Beitrag hat drei Teile: Zunächst werden einige historische Punkte angesprochen. Dann werde ich drei musiksoziologische Konzepte auf das Feld der Community music anwenden, ehe ich abschließend an einem Beispiel aus meiner eigenen empirischen Forschungspraxis das Verhältnis von Partizipation und Ästhetik exemplifizieren will.

Es mag zu Beginn zudem nützlich sein festzuhalten, wie ich nach der Lektüre einiger einschlägiger Selbstdarstellungen verstanden habe, was Community music sein soll: ¹ Die Praxis der Community music grenzt sich zunächst einmal bewusst vom professionellen, gar kunstmusikalischen Musizieren ab. Musikalische Fähigkeiten stehen so wenig im Fokus wie eine besondere musikalische Qualität und es gibt keine Hierarchie der Stile, Genres und Musikformen. Stattdessen steht das voraussetzungslose, gemeinsame Musizieren auf der Grundlage von kultureller Demokratie und in Bezug auf den jeweiligen Sozialraum der Beteiligten im Fokus. Aufführungen sind grundsätzlich möglich, aber nicht das hauptsächliche Ziel, auf das hin der oder die Community musician als „facilitator“ das Musizieren der Gruppe ausrichtet. Angestrebt werden stattdessen Teilhabe, Inklusion und Diversität, gar soziale Transformation – Werte, die, soweit zu sehen, selbst nicht mehr begründungspflichtig scheinen. Auch die Erweiterung eigener musikalischer Fähigkeiten soll kein Selbstzweck sein, sondern mit persönlichem Wachstum einhergehen. Weiterreichende Konzepte zielen sogar auf generelles Empowerment von Individuen und Gruppen und damit letztlich auf soziale Transformation. Ganz deutlich dient hier also die musikalisch-ästhetische Praxis im Dienste psychosozialer und soziokultureller Zwecke.

1. Alles nichts Neues? Historische Perspektiven

Musizieren als inklusive soziale Praxis, geprägt und inspiriert von der Lebenswirklichkeit der Beteiligten und auf diese zurückwirkend; eine geringe Emphase auf Professionalität und Kunstfertigkeit: Das sind Aspekte, wie sie, soweit wir das sagen können, den allergrößten Teil der Musikgeschichte bestimmt haben. Zwar gibt es in den meisten bekannten Musikkulturen immer auch Personengruppen, die in besonderer Weise mit Musik umgehen, als Sänger, Instrumentalisten oder Tänzer eine besondere Fertigkeit erlangt haben und bei Musikaufführungen bestimmte Rollen einnehmen, aber daneben partizipieren stets auch alle anderen Mitglieder der jeweiligen Gemeinschaft aktiv an Musik, haben eigene Musikformen oder wirken mit den Profis zusammen. Ferner war Musik die längste Zeit ihrer Geschichte primär funktional bestimmt und motiviert und ist es zu großen Teilen auch heute noch. Die meisten dieser Funktionen hatten eine mehr oder minder ausgeprägte soziale Komponente: vom Wiegenlied und Ständchen bis hin zu Musiken für säkulare und religiöse Feste. Funktionale Musik zeichnet sich überdies dadurch aus, dass sie kaum je einen Aufführungs- oder Darbietungscharakter hat, es also kein Publikum im eigentlichen Sinne gibt, sondern dass sie alle Anwesenden aktiv miteinander und füreinander betreiben. Musik ist hier folglich eher ein Vollzug als ein „Ding“ bzw. Werk. Verbunden damit ist

auch das sogenannte Liebhaber-Musizieren, also die Ausführung von Musik in kleinen, eher privaten Kreisen durch nicht-professionelle Musiker zu ihrem eigenen Vergnügen, Zeitvertreib oder ihrer eigenen ästhetischen Bildung, die wir für alle sozialen Schichten kennen. In Europa wurden sie im 19. Jahrhundert in Singvereinen, Liedertafeln, Orchestervereinen oder Arbeiterchören sogar auf besondere Weise institutionalisiert.

Die strenge Trennung von scheinbar passivem Publikum und professionell ausgebildeten Musikern ist letztlich erst eine Erfindung der westlichen Moderne (wenngleich ähnliche Phänomene durchaus auch in anderen kunstmusikalischen Traditionen, etwa denen Indiens oder Ostasiens, anzutreffen sind). Und mit ihr geht – jetzt ganz holzschnittartig gesprochen – die Entstehung des musikalischen Werkbegriffs einher, die Objektifizierung von Musik, ihre weitgehende Reduktion auf das Klangliche, die Entwicklung von technisch immer voraussetzungsreicheren Instrumenten und letztlich auch die Kultur der technischen Reproduzierbarkeit von Musik als werkhafte Klangobjekten. Dadurch, dass es professionelle Musiker:innen gibt, empfanden Nicht-Musiker:innen immer größere Hemmungen dabei, selbst zu musizieren (außer in ganz bestimmten sozialen Settings wie dem Fußballstadion, der Kirche oder bei einer feuchtfröhlichen Feier). Die am weitesten verbreitete Umgangsform mit Musik ist daher mittlerweile das Hören von Musikaufnahmen.

Wenngleich in der Musikgeschichtsschreibung das Aufkommen einer primär als Kunstverstandenen Musik und der damit verbundenen Gattungen, Kompositionen und Rezeptionsweisen (v.a. dem klassischen Konzert) als besondere kulturelle Errungenschaft Europas verehrt wird und viele der kanonisierten musikalischen Kunstwerke vielen Menschen viel bedeuten und sie tief berühren, gibt es freilich spätestens seit dem frühen 20. Jahrhundert auch Stimmen, die diese Entwicklungen bedauern. Eine von ihnen, nämlich die von Heinrich Bessler, werde ich gleich noch ausführlicher zu Wort kommen lassen. Relevante Stichworte in diesem Zusammenhang sind die Entfremdung, das Wegfallen einer lebendigen Beziehung zwischen den Menschen und der Musik, die Abwanderung der Musik in eine Sphäre außerhalb des Alltags und der Gegenwart. Erste praktische Konsequenzen aus dieser Kritik hat im deutschsprachigen Raum beispielsweise die Wandervogel-Bewegung in den 1920ern gezogen, deren Anhänger:innen sich ganz vom Konzert abwandten und stattdessen ohne Kunstanspruch miteinander sangen und musizierten, oft wiederentdeckte Repertoires der „alten“ Musik, die noch nicht vom Opusgedanken beschwert waren. Aber im Grunde blieb es in den industrialisierten, marktwirtschaftlichen Gesellschaften der Moderne bei einer musikalischen Rollenteilung und bei einer weitgehenden Wegnahme der Musik aus den Alltagsbezügen der Gemeinschaften. Stattdessen erlauben mobile und digitale Musiktechnologien mittlerweile eine Individualisierung des Musikkonsums in einem nie zuvor dagewesenen Maße, wie sie etwa die Musiksoziologin Tia DeNora in ihrer herausragenden Studie *Music in Everyday Life* beschrieben und auf die Formel der Musik als „technology of the self“ gebracht hat.²

Vor diesem Hintergrund verstehe ich die Bewegung der Community music auch als eine weitere, nun spätmoderne Kritik an den sozialen und kulturellen Entwicklungen der (westlichen) Musik in den letzten zwei Jahrhunderten. Damit hat sie, wie auch schon die Kritiken zu Beginn des 20. Jahrhunderts, einen genuin romantischen Impuls, der in einer Zeit von Arbeitsteilung, Lebensstilpluralisierung und technikgestützter Individualisierung im Modus der Musik etwas Allgemein-Menschliches restituieren will.

2. Umgang vs. Darbietung: soziologische Perspektiven

Community music lässt sich aber nicht nur historisch, sondern auch musiksoziologisch einordnen, nämlich als eine Form der Umgangsmusik bzw. des participatory music making. Der Begriff „Umgangsmusik“ wurde von dem schon erwähnten deutschen Musikwissenschaftler Heinrich Bes-

seler geprägt und ist eine Umakzentuierung dessen, was bis dahin als Gebrauchsmusik diskutiert wurde. Der Gegenbegriff ist auch hier die westliche kunstmusikalische „Darbietungsmusik“, also die zumeist von speziell dafür ausgebildeten Musikern verantwortete Aufführung von Musik vor einem musikalisch selbst nicht aktiven Publikum. Besseler entwickelte seine Ideen dazu 1925, also im von Krisen geschüttelten Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg. In seinen *Grundfragen des musikalischen Hörens* stellt er die Frage danach, wie Musik den Menschen in den jeweiligen gesellschaftlichen Formationen „zugänglich wird oder werden kann“.³ Zunächst nimmt er sich das Konzert vor und lässt an ihm kaum ein gutes Haar; es habe sich künstlerisch und sozial überlebt. Das Publikum sei eine anonyme, atomisierte Masse, die die Musik weitgehend passiv über sich ergehen lasse.⁴

Der Darbietungsmusik stellt er dann die Umgangsmusik gegenüber, die er idealtypisch wie folgt beschreibt:

„Die Vollkommenheit der Wiedergabe soll demnach als unwesentlich gelten, die Zuhörerschaft nicht als unbegrenzte Masse in passiver Hingabe das Vorgeführte aufnehmen, sondern als echte Gemeinschaft gleichgestimmter Einzelner der Musik in tätiger Haltung und Erwartung entgegentreten. Eine derartige Kunst wird somit stets einem festen Bedarf entsprechen, sich ihr Publikum nicht suchen, sondern aus ihm herauswachsen. Sie ist *Gebrauchsmusik*.“⁵ (Besseler schreibt hier selbst noch „Gebrauchsmusik“; in einem späteren Text von 1956 ersetzt er sie dann durch „Umgangsmusik“).⁶ Die Beispiele, die er dafür nennt, sind Tanz und Tanzmusik, Arbeitsgesänge, Gesellschaftslieder, Bekenntnislieder sowie religiöse Musik. Das *Hören* von Musik, das heutzutage so stark im Fokus des Umgehens mit Musik steht, stuft er als dabei jeweils nur zweitrangig ein. Zentral für Umgangsmusiken ist vielmehr der aktive, leiblich-seelische Mitvollzug aller Beteiligten und dass ihnen die konkrete Musik, die sie im konkreten Moment miteinander machen, in diesem Moment auch etwas bedeutet. Das Musizieren wird damit zugleich zu einer Form, als Gemeinschaft den Alltag miteinander zu teilen, zu reflektieren, zu deuten und zu bewältigen.

Bessellers Kategorien der Umgangs- und Darbietungsmusik sind freilich nicht nur historische Analysebegriffe, sondern auch eine Form der Gegenwartskritik. In der Vorstellung einer „echte(n) Gemeinschaft gleichgestimmter Einzelner“ drückt sich eine Distanz zu typischen Sozialformen der urbanen Gegenwart aus, die wohl mit ein Grund dafür war, weshalb sich Besseler später weder vom NS noch von der DDR, in die er nach 1945 zog, ganz abgrenzen wollte.

Das mit dem zweiten oben genannten Begriff des „participatory music making“ verbundene Konzept ist dem der Umgangsmusik sehr ähnlich. Entwickelt hat es der amerikanische Musikanthropologe Thomas Turino zu Beginn dieses Jahrhunderts (soweit ersichtlich, ohne Besseler oder die ältere deutsch-amerikanische Diskussion um Gebrauchsmusik zu kennen). Er beschreibt in seinem Buch *Music as Social Life. The Politics of Participation* vier grundlegende soziale Felder der Musik, von denen zwei mit Live-Musik, zwei mit Musikaufnahmen zu tun haben.⁷ Soziale Felder von Musik lassen sich anhand der in ihnen dominierenden Formen musikalischer Aktivität, künstlerischer Rollen und leitender Werte beschreiben, die durch jeweilige Rezeptionsideale und -Kontexte sowie den Zweck des Musikmachens geprägt sind. In Bezug auf Live-Musik stellt er der „participatory performance“ die „presentational performance“ gegenüber. Letztere entspricht im Wesentlichen Bessellers Darbietungsmusik und ist idealtypisch im westlichen klassischen Konzert ausgebildet. Partizipatives Musizieren bestimmt er demgegenüber wie folgt:⁸ Es gibt keine Unterscheidung zwischen Musikern und Publikum, alle Anwesenden dürfen und sollen wenigstens streckenweise zu dem die Aufführung konstituierenden Klang- und Bewegungsgeschehen beitragen, das zudem von essenzieller Bedeutung für die versammelte Gemeinschaft ist. Das heißt interessanterweise nicht, dass die Musik, die in solchen Kontexten erklingt, besonders

einfach ist. Stattdessen beobachtet Turino, der u.a. in Peru und Simbabwe entsprechende Praktiken erforscht hat, ein Miteinander verschiedener künstlerischer Expertiselevel, so dass alle Teilnehmenden einen ihrem Niveau entsprechenden Part übernehmen können und so alle Freude und Befriedigung am gemeinsamen Spiel finden. Diese Praktiken sind also nicht nur partizipativ, sondern auch inklusiv, aber in einem Sinne, der nicht nur die niedrigsten, sondern auch die höchsten Expertisegrade im Blick hat und oft genug professionelle Musiker und Laienmusiker zusammenbringt. Und wer will, kann sich durch wiederholte Teilnahme und Orientierung an dem Tun von Personen auf dem jeweils höheren Fähigkeitenlevel auch musikalisch weiterentwickeln. Die Qualität einer einzelnen partizipativen Musikaufführung wird jedoch nicht primär am musikalisch-tänzerischen Ergebnis bemessen, sondern am tatsächlich erreichten Ausmaß der Partizipation. Jeder Beitrag ist willkommen, gar essenziell. Das ästhetische Urteil wird dadurch nicht unbedingt suspendiert, aber es tritt im Konfliktfall hinter das Partizipative zurück. Turino bringt dafür mehrere Beispiele: So habe ihm sein Musiklehrer in Simbabwe gesagt, wenn die besten mbira-Spieler ihre beste Performance ablieferten, aber niemand mit Singen, Klatschen oder Tanzen einfiel, müsste eine solche Aufführung als gescheitert gelten. Noch deutlicher prägt diese Haltung ein Erlebnis in Peru bei einer Fiesta, der zentralen, primär musikalisch geprägten Form von Gemeinschaftsfesten in den dortigen indigenen Dörfern. Die allesamt männlichen Musiker spielen Flöten. Einmal seien zwei Gäste zu einer Fiesta gekommen, deren Flöten anders gestimmt waren. Das Ergebnis war klanglich problematisch, aber niemand hätte etwas gesagt oder auch nur Anzeichen von Unwillen gegeben, so dass alle zusammen die zwei Tage durchspielten. Beim Nachhausegehen mit einem Freund, einem der besten Musiker dieses Dorfes, hätte dieser sich aber sofort bitterlich über die dissonanten Klang zu beschweren begonnen. Da aber eben nicht das Ästhetische an oberster Stelle in der Wertehierarchie stand, sondern das Verwirklichen gemeinschaftlichen Miteinanders, sei niemand eingeschritten.

Turino beschreibt nicht nur den sozialen, performativen und normativen Rahmen solcher partizipativer Traditionen, sondern auch die wichtigsten musikalischen Grundbestandteile, die solche Formen von gemeinschaftsbezogener Inklusion und Partizipation erst ermöglichen: Zu diesen gehören v.a. etwa vorhersehbare Formen, ein hoher Grad an Repetitivität, dichte, viellagige Texturen sowie eine beschränkte, aber durchaus vorhandene Rolle für Solo-Auftritte und Virtuosität.

Wie Bessler ist auch Turino jemand, der das jeweilige Phänomen nicht nur wissenschaftlich beschreibt, sondern damit auch eine utopische Agenda verbindet. Er schließt den eben referierten Passus nämlich mit einem Wunsch: „Since each musical field offers its own benefits for different types of individuals, it would be optimal if all fields were equally valued in every society so that any individual could engage in music making as best fits her personal dispositions and habits“.⁹ Die Berührungspunkte zur Community music liegen auf der Hand: das Primat des Gemeinschaftlichen und Inklusiven gegenüber dem Künstlerisch-Ästhetischen, der Fokus auf dem gemeinsamen Vollzug statt dem objekthaften Ergebnis des Vollzugs, der Bezug zum Hier und Jetzt und der aktuellen Lebenswirklichkeit der Beteiligten.

Es gibt aber auch eklatante Unterschiede, die vielleicht für die weitere Reflexion über Community music aufschlussreich sind: Die entsprechenden Praktiken und Vollzüge gehen aus dem von allen geteilten Alltag hervor – von der Arbeit bis zum Fest –, haben einen festen, von der Tradition gestützten Platz in ihm und gestalten diesen mit. Sie stehen nicht außerhalb. Ferner initiieren und tragen sie die Gemeinschaften selbst, es kommt kein Community musician von außerhalb und leitet sie an. Potenziell alle Mitglieder einer Gemeinschaft nehmen an ihnen teil; sie betreffen nicht nur eine kleine, besondere Gruppe. Verwendet werden für die jeweilige Gemeinschaft zentrale und identitätsstiftende musikalische Formen und Repertoires, die auf die partizipative Umsetzung ausgelegt sind. Sie müssen weder extra dafür eingerichtet noch gänzlich neu erfunden werden. Stattdessen stellen sie sozusagen die

musikalische Umgangssprache aller Beteiligten dar, die diese flüssig beherrschen bzw. sich durch die wiederholte Teilnahme bis zu dem Grade, den sie wünschen, aneignen.

Umgangsmusikalische, partizipative Formen in Gesellschaften neu einzupflanzen, die musikalisch mittlerweile anders geprägt sind, scheint mir dagegen weder ein einfaches, noch ein konzeptuell unproblematisches Unterfangen. Schließlich sind die beschriebenen Formen in ihren Gemeinschaften selbst entstanden und gepflegt worden und machen teilweise die Hauptaktivität bei geselligen Zusammenkünften aus. Sie setzen ferner eher kleine, kulturell homogene Gemeinwesen voraus. In den westlichen urbanen Gesellschaften herrschen freilich ganz andere Rahmenbedingungen.

3. Coronamusicking als Umgangsmusik

Seit dem Ausbruch der Coronapandemie und neuerdings auch im Kontext des Kriegs in der Ukraine habe ich mich mit den damit verbundenen Musizierweisen beschäftigt und sie als Rückkehr von Umgangsmusik in Gesellschaften, die eigentlich eher von Musik als Darbietung und *technology of the self* geprägt sind, gedeutet. Was ist damit gemeint?

Spätestens im Zuge der ersten Lockdowns entstanden gemeinschaftsbezogene Musizierweisen und musikalische Repertoires, die sich als Versuch einer gemeinschaftlichen Bewältigung der mit der Pandemie einhergehenden psychosozialen Herausforderungen verstehen lassen. Da es sich dabei um eine Vielzahl von musikbezogenen Praktiken handelt, verwende ich dafür Christopher Smalls Neologismus des „musicking“, bei dem, wie das Wort schon anzeigt, ebenfalls Musik als Praxis und Vollzug, nicht als Objekt verstanden wird.¹⁰ „Musicking“ umfasst für Small nicht nur das Musikmachen im engeren Sinne von Komponieren und Spielen, sondern auch alle anderen Umgangsweisen mit Musik bzw. sämtliche relevante Beiträge zu z.B. einer Aufführung. Also auch das Zuhören, Proben, Tanzen oder darüber Sprechen, selbst die Tätigkeiten der Kartenabreißerinnen oder Instrumentenwarte. Auf diese Weise lässt sich selbst ein westliches klassisches Konzert (das auch der Ausgangspunkt von Smalls Überlegungen ist) plötzlich als etwas Gemeinsames und Partizipatives verstehen und hört auf, eine Einwegkommunikation von aktiven Musikern zu einem passiven Publikum zu sein. Damit kommt Small den mit dem Begriff der Umgangsmusik verbundenen Ideen ebenfalls recht nahe; erst recht, wenn er schreibt, dass die entscheidende Frage nach der Bedeutung eines solchen musikalischen Ereignisses dann nicht mehr die nach der Bedeutung des gespielten Werkes sei, sondern lauten müsse: „Was bedeutet es, wenn diese Aufführung (dieses Werkes) zu genau diesem Zeitpunkt, an diesem Ort und zwischen diesen Beteiligten stattfindet?“

Die konkreten Formen des Coronamusicking waren durchaus vielfältig. Ich habe sie versucht wie folgt einzuteilen:¹¹

1. Live-Performances; a) inklusiv-partizipativ (z. Bsp. Balkonsingen), b) darbietungsmäßig (z. Bsp. Balkon- oder Innenhofkonzerte)
2. Performances im Internet (z. Bsp. Splitscreen-Performances; Darbietungen von Musikern desselben Haushalts)
3. Erschaffung von Repertoires; a) Playlists; b) Contrafacta/Parodien; c) Neukompositionen

Für all diese Formen gaben die Pandemie bzw. die zu ihrer Eindämmung getroffenen *social distancing*-Maßnahmen den sozialen Rahmen vor: Ein Zusammenkommen zum Musizieren war im wahren Leben kaum möglich, das Singen von Balkons oder Fenstern war das einzige, was dem nahekam; daher verlagerte sich viel ins Internet, das ein gemeinschaftliches Musizieren zwar weniger zeitlich synchron, aber wenigstens diachron, durch das Zusammenschneiden musikalischer Einzelbeiträge

ermöglichte. Viele der gefundenen Formen waren stark inklusiv: Um am Balkonsingen teilzunehmen, konnte es auch ausreichen, den Takt mit einem Kochlöffel auf einen metallenen Topfdeckel zu schlagen. Und auch Personen ohne musikalische Bildung konnten Playlists zusammenstellen und mit anderen teilen oder einem Radiosender ihren persönlichen „Emotional rescue song“ nennen, der dann vielleicht auch andere tröstete oder aufmunterte.

Das Umgangsmäßige all dieser Formen des Coronamusicking sehe ich in ihrem Motiviertsein durch einen konkreten Anlass bzw. eine gesellschaftliche Problemlage, in ihrer Spontaneität, in ihrem formalen und inhaltlichen Bezogensein auf pandemierelevante Themen und in ihrem Zweck, einander Trost zu spenden, Zuwendung zu zeigen, Mut zu machen, Dampf abzulassen etc.

Dass das für viele Menschen ziemlich gut funktionierte, haben mittlerweile eine ganze Reihe von Forschergruppen mit empirischen Studien zeigen können. Ich war selbst Teil einer Gruppe, die im April und Mai 2020 repräsentative Sample in sechs Ländern dazu befragt hat, ob und inwiefern sich ihr Umgang mit Musik seit dem Lockdown verändert hat und ob sie das Hören und Machen von Musik als etwas empfinden, dass in emotional und sozial hilft (wir haben das socio-emotional coping genannt). Letzteres bestätigten jeweils etwas über 50% der Teilnehmenden.¹²

Aber warum funktioniert Musik im Kontext von Lockdown und Pandemie (wobei Musikhören und Musikmachen durchaus unterschiedlich wirken)? Einen Teil der Antwort können unsere Daten geben. So landeten von den vielen Gründen, aus denen man Personen im Kontext der Pandemie ihre Zuflucht zu Musik nahmen, die genuin ästhetischen an der Spitze der Rangliste, während die psychosozial-funktionalen hinter sie zurücktraten. Und als wir mithilfe statistischer Analysen herauszufinden versuchten, welche der von uns abgefragten soziodemographischen Merkmale, situativen Faktoren, musikalischen Einstellungen und Veränderungen des musikbezogenen Verhaltens den größten Einfluss auf den jeweiligen Wert bei „socio-emotional coping“ haben, waren das v.a. musikbezogene Verhaltensänderungen sowie an erster Stelle das Interesse an den oben genannten Coronamusicking-Formen. Diese Hinweise lassen sich noch vertiefen, wenn man die verschiedenen Musicking-Formen auf ihre ästhetischen Funktionsweisen hin untersucht und analysiert, was Menschen z. Bsp. in YouTube-Kommentaren zu den jeweiligen Stücken schreiben. Das ästhetische Erlebnis spielt dabei nämlich jeweils eine ganz entscheidende Rolle und bündelt in gewisser Weise andere relevante Aspekte wie das sich vom Inhalt eines Liedes angesprochen Fühlen oder die Dankbarkeit dafür, dass andere künstlerisch etwas schaffen, mit dem sie Menschen Trost und Zuversicht spenden.

Auch sonst finde ich in musikpsychologischen Studien zu positiven Effekten von Musik (bzw. Musicking) immer wieder, dass diese jeweils nur in der Folge oder im Zusammenhang mit einem ästhetischen Erlebnis auftreten, also Mögen, Begeisterung, Rührung, Bewunderung, Faszination oder Immersion voraussetzen.

Wir haben in unseren Forschungen zum Musicking im Kontext der Covid-Pandemie daraus geschlossen, dass Musik – sofern sie Menschen ästhetisch anspricht und berührt – ein nicht zu unterschätzendes Potenzial für die individuelle und kollektive Bewältigung der damit verbundenen psychischen und sozialen Stressoren hat. Vielleicht könnte das aber auch eine Anregung für die Community music sein, noch einmal über den Wert und die Bedeutung von genuin ästhetischen Erfahrungen, die immer auch Erfahrungen von künstlerischer Qualität sind, nachzudenken.

Fußnoten

¹ Eine leicht zugängliche und von wichtigen Akteur:innen des Feldes verfasste Selbstbeschreibung findet sich auf den Seiten des Musikinformationszentrums (MIZ): <https://miz.org/de/beitraege/community-music> (Autor:innen: Alicia de Bánffy-Hall, Marion Haak-Schulenburg und Daniel Mark Eberhard).

² Tia DeNora: *Music in Everyday Life*. Cambridge 2000.

³ Heinrich Bessler: „Grundfragen des musikalischen Hörens“. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1925, S. 5–52; nachgedruckt in Heinrich Bessler: *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hrsg. von Peter 3 Gülke. Leipzig 1978, S. 29–53, Zitat S. 30. sowie ders.:

⁴ Ebd., S. 31.

⁵ Ebd., S. 32f.

⁶ Bei diesem späteren Text handelt es sich um *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Berlin 1959; nachgedruckt in Heinrich Bessler: *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hrsg. von Peter Gülke. Leipzig 1978, S. 104–173.

⁷ Thomas Turino: *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago 2008. Zu Turino siehe auch den Beitrag von Alexandra Kertz-Wetzel.

⁸ Ebd., S. 29ff.

⁹ Ebd., S. 51.

¹⁰ Siehe dazu Christopher Small: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Middletown 1998

¹¹ Hierzu von der Verf. „Du holde Kunst. Trost als Funktion des Musikhörens und Musizierens während der Corona-Pandemie“. In: Tobias Bulang (Hrsg.): *Trost. Beistand, Zuspruch und Trostgründe in der Krise*. Heidelberg 2023, S. 261–283, sowie „Corona-music(king). Types, Repertoires, Consolatory Function“. In: Maurizio Agamennone, Daniele Palma & Giulia Sarno (Hrsg.): *Sounds of the Pandemic. Accounts, Experiences, Perspectives in Times of COVID-19*. London 2022, S. 193–212.

¹² Lauren K. Fink, Lindsay A. Warrenburg, Claire Howlin, William M. Randall, Niels Christian Hansen & Melanie Wald-Fuhrmann: „Viral Tunes: Changes in musical behaviours and interest in coronamusic predict socio-emotional coping during COVID-19 lockdown“. In: *Humanities and Social Sciences Communications* 8 (2021) 180. <https://doi.org/10.1057/s41599-021-00858-y>

Melanie Wald-Fuhrmann ist seit 2013 wissenschaftliches Mitglied und Direktorin der Abteilung Musik am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik sowie seit 2017 kooptierte Professorin für systematische Musikwissenschaft an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main.

Von 2003 bis 2010 war sie am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich tätig, zunächst als wissenschaftliche Mitarbeiterin, dann als Assistentin und Oberassistentin. Dort erlangte sie 2005 die Promotion und habilitierte 2009. 2010/11 wirkte Melanie Wald-Fuhrmann als Professorin für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Lübeck, 2011 bis 2013 als Professorin für Musik-soziologie und historische Anthropologie der Musik an der Humboldt-Universität Berlin.

Nur noch kurz die Welt retten? Community Music und die gesellschaftliche Verantwortung von Musikpädagogik

von Alexandra Kertz-Welzel

Gerade in Krisenzeiten, wenn die Politik an den gesellschaftlichen Herausforderungen zu scheitern scheint, geraten die Künste in den Fokus. Sie werden oft als ein „Allheilmittel“ gegen gesellschaftliche Probleme gesehen und insbesondere der Musik wird ein positives Veränderungspotential zugesprochen. Im internationalen Kontext gilt Community Music als ein Bereich, der in besonderer Weise Gesellschaftsveränderungen durch Musik zu versprechen scheint. In den letzten Jahren hat sich dieses Konzept auch in Deutschland zu etablieren begonnen und es ruhen viele Hoffnungen auf ihm. Es scheint ein Gegenpol zu einer künstlerischen und pädagogischen Praxis zu sein, die sich zu lange hinter der Autonomie von Musik versteckte und sich gesellschaftlichen Herausforderungen weitgehend entzog. Allerdings ist auch Community Music nicht unproblematisch, da ein internationales Konzept an einen neuen Kontext angepasst werden sollte, um seinen Platz in einer etablierten musikalischen Bildungslandschaft finden zu können. Unabhängig davon stellt Community Music aber eine grundsätzliche Frage, die in Deutschland bisher nicht ausreichend diskutiert wurde: Welche gesellschaftliche Verantwortung hat Musikpädagogik?

“... a hope-filled pedagogy can help to improve the situation even if it does not reach the ideal“ (Jorgensen, 2003, p. 45).

1. Einleitung

Wer soll die Welt retten? Politiker*innen? Die Reichen oder Mächtigen? Influencer*innen? Religionen? Abgesehen von der Frage, ob die Welt noch zu retten ist – oder überhaupt gerettet werden soll -, haben Menschen in Krisensituationen oft Zuflucht bei den Künsten gesucht. Wenn sonst nichts mehr half, war es beispielsweise die scheinbar magische Kraft der Musik, die Hilfe versprach. Da nicht nur gefühlt die Krisen in den letzten Jahren zunahmen, stieg damit auch das Interesse am transformatorischen Potential der Künste und an musikpädagogischen Konzepten, die Gesellschaftsveränderung anstreben, z. B. Community Music. Sie scheinen einen Gegenentwurf zu einer an klassischer Musik und der Autonomie des Kunstwerks orientierten Musikkultur bzw. Musikpädagogik zu bieten. Auch wenn dies eine durchaus nachvollziehbare Sehnsucht ist, stellt sich doch gleichzeitig die Frage, ob wir uns nicht einer Illusion hingeben und Musik die Welt vielleicht gar nicht in der Weise verändern kann, wie wir das erhoffen.

In meinem Vortrag möchte ich nun der Frage der gesellschaftlichen Verantwortung von Musikpädagogik nachgehen und einen kritischen Blick auf das werfen, was möglich ist, aber auch, wo es Grenzen im schulischen und außerschulischen Kontext gibt. Das schließt die Frage ein, wie wir in Deutschland mit internationalen Konzepten wie Community Music umgehen sollten und einen kurzen Blick auf meinen eigenen Ansatz zum Verhältnis von Musikpädagogik, sozialen Veränderungen und utopischem Denken (Kertz-Welzel, 2022). Ich werde zunächst mit ein paar Gedanken zu Musik und Gesellschaftsveränderung beginnen, danach über Community Music und Musikpädagogik sprechen. Ein kleiner Exkurs zum Umgang mit internationalen Konzepten in der Musikpädagogik mündet in mein eigenes Konzept des utopischen Denkens, bevor ich mit einem kritischen, aber optimistischen Ausblick den Vortrag abschließen werde.

2. Kunst und Gesellschaftsveränderung

Es gibt eine lange Tradition des Nachdenkens über Kunst und Gesellschaft, die insbesondere Musik als Mittel politischer oder sozialer Transformationen sieht. Seien es Konfuzius, Platon, Boethius, die romantische Musikästhetik oder Kritische Theorie bzw. Pädagogik – Gesellschaft durch Kunst bzw. Musik zu verändern, hat Menschen schon immer beschäftigt.

Dabei gibt es verschiedene Möglichkeiten, sich dem transformatorischen Potential der Künste anzunähern: Die Musikpsychologie beispielsweise bemüht sich um eine empirisch basierte Wirkungsforschung, z. B. Susan Hallam und Evangelos Himonides (2022) in ihrem Buch *The power of music: An exploratory evidence*. Hier werden bekannte Aspekte wie intellektuelle Leistungsfähigkeit, soziale Kompetenz, Kreativität, oder Persönlichkeitsentwicklung als Folgen musikalischer oder musikpädagogischer Aktivität dargestellt. Darüber hinaus gibt es eher kulturgeschichtlich orientierte Ansätze, die ästhetische Aspekte miteinbeziehen, z. B. Eleonora Belfiore und Oliver Bennetts (2008) *The social impact of the arts: an intellectual history* – beispielsweise im Hinblick auf Katharsis, politische Instrumentalisierung, Persönlichkeitsentwicklung oder Bildung – wobei individuelle Transformationen auch immer Einfluss auf die Gesellschaft als Ganzes haben sollen. Doch auch außerhalb wissenschaftlicher Diskurse ist die scheinbare transformatorische Allmacht im Sinne einer *Magic of Music* ein wichtiger Topos im Sprechen über Musik und musikalische Erfahrungen – auch in Zeiten von Social Media. Zachary Loeffler (2019) untersuchte Postings zu Musik auf Facebook, Twitter und in der Presse und fand viele Belege dafür, dass der Topos *The Magic of Music* heute beliebter ist denn je.

Dieses Interesse wird international in vielen musikpädagogischen Publikationen der letzten Jahre deutlich, in denen es, meist begrifflich unscharf, um Themen wie *Social Change* und *Social Justice*, *Community Music*, *Artistic Citizenship* oder *Music Education as Activism* geht (Elliott et al., 2016; Benedict et al., 2016; Hess, 2019; Regelski, 2015). Das kann sicherlich als Ausdruck einer legitimen Sehnsucht nach einer besseren Gesellschaft verstanden werden, präsentiert aber oft ein einseitiges Verständnis des transformatorischen Potentials von Musik: Musik und ihre Wirkungen werden immer als positiv gesehen und machen die Welt besser. In diesen Diskussionen fehlt meist ein Bewusstsein für die Ambivalenz der Musik, Möglichkeiten des Missbrauchs und der Manipulation bis hin zu Folter – oder auch die traumatisierenden Auswirkungen von fehlgeleitetem musikpädagogischem Handeln.

Der dänische Musikpädagoge Kim Boeskov hat seiner Dissertation *Music & social transformation: Exploring ambiguous musical practices in a Palestinian refugee camp* (2019) nachdrücklich auf die Ambivalenz von Musik und musikpädagogischem Handeln hingewiesen – insbesondere bezüglich Community Music. Seine Forschungen in einem palästinensischen Flüchtlingscamp zeigen, dass Musik nicht nur transformativ, sondern auch den Status Quo bestärkend wirkt wegen einer “fundamental bidirectionality of music making in terms of its social effects” (Boeskov, 2019, S. 59). Diese These wird auch von der britischen Musikwissenschaftlerin Georgina Born (2012) unterstützt, die in ihren *Four Planes of Music’s Sociality* diese Ambivalenz der Musik und musikalischen Tuns umfassender begründet, z. B. im Hinblick auf zwischenmenschliche Beziehungen während des Musikmachens und deren transformatorisches, aber auch die bisherige Situation bestärkendes Potential.¹

Es ist also wichtig, die Ambivalenz der Musik mitzudenken, und sicherlich auch die Ambivalenz gesellschaftlicher Veränderungsprozesse, die nicht an sich gut sind. In der angloamerikanischen Musikpädagogik und auch in der Community Music-Szene dominiert eine eher einseitige Auffassung von *Social Change*, der nur als positiv gesehen wird – dabei haben Autokraten und Diktatoren auch gesellschaftliche Veränderungen bewirkt und bestimmt nicht immer positive. Dieses fehlende Bewusstsein für die Ambivalenz von Musik und gesellschaftlicher Transformationen ist problematisch. Ein Grund hierfür mag sein, dass die Ver-

bindung von Musik und Gesellschaftsveränderung ein hochgradig emotionalisiertes Thema ist, das uns als Musiker*innen und Musikpädagog*innen natürlich auch gesellschaftliche Relevanz verschafft – und eine kritische Perspektive wird leicht als grundsätzliche Ablehnung der Arbeit an einer besseren Welt gesehen. Belfiore und Bennett (2009, S. 4) schreiben über diese Problematik:

“[...] a belief in the power of the arts to transform lives for the better represents something close to orthodoxy amongst advocates of the arts around the world.”

Der Glaube an die gesellschaftsverändernde Kraft der Künste kann als die einzig sinnvolle Position verstanden werden, die nicht hinterfragt werden darf, weil damit die Rolle der Künste in der Gesellschaft an sich geschwächt werden könnte. Was dabei allerdings häufig übersehen wird, ist die Tatsache, dass Kritik nicht notwendigerweise zerstören will, sondern auch konstruktiv sein und verbessern kann. Das ist dringend notwendig, denn nur komplexe Konzepte, die auch Probleme und Ambivalenzen miteinbeziehen, können letztlich gesellschaftliche Veränderungen ermöglichen. Das gilt auch für Community Music als einem in Deutschland mittlerweile etablierten, aber zu einseitig auf die positiven Seiten von Musik und Gesellschaftsveränderung ausgerichteten internationalen Konzept.

3. Community Music & Musikpädagogik: Versuch einer Annäherung

Eine Faszination von Community Music liegt sicher im Fokus auf Gesellschaftsveränderung und einer damit verbundenen klaren Abgrenzung von Hochkultur und musikalischer Autonomie– oder, polemisch formuliert: Community Music will die Welt retten, und glaubt auch zu wissen, wie.

Allerdings ist Community Music nicht unproblematisch, insbesondere wegen latenter Mehrdeutigkeiten. Zunächst ist der Begriff *Community Music*, der sich mittlerweile im Deutschen als Fremdwort etablierte, zweideutig: Er kann sich im Englischen sowohl auf gemeinsames Musizieren im Allgemeinen beziehen als auch auf ein Konzept, das sich in den letzten Jahrzehnten, insbesondere in den angloamerikanischen Ländern, entwickelte und 2012 durch den Engländer Lee Higgins eine erste theoretische Fundierung erhielt. Wenn im musikpädagogischen Kontext in Deutschland über *Community Music* gesprochen wird, bezieht man sich meistens auf die zweite Bedeutung – auf Englisch ist dies aber nicht automatisch der Fall. Zudem ist der Begriff *Community* nicht eindeutig und kann sich auf eine Gemeinschaft von Menschen mit gleichen Interessen beziehen, aber auch auf einen Stadtteil oder eine Gemeinde, in der man lebt – und wo man sich vielleicht engagiert, um gesellschaftliche Veränderungen zu bewirken.

Community Music als explizites Konzept bündelt viele Ideen wie soziale Gerechtigkeit, Inklusion, Partizipation, oder kulturelle Vielfalt, die in kulturpolitischen Diskussionen momentan wichtig sind. Zugleich gibt es auch Überschneidungen mit im deutschsprachigen Raum bereits länger existierenden Konzepten wie Musikvermittlung, Elementarer Musikpädagogik oder Musik in der Sozialen Arbeit. Auch die Methoden, die Community Music nutzt, sind nicht neu, sondern kommen beispielsweise aus den Bereichen Elementare Musikpädagogik, der Improvisationspädagogik oder dem Song Writing. Zudem werden Methoden des informellen Lernens genutzt. Dabei ist insbesondere das, was man im internationalen Kontext als *Participatory Music Making* (Turino, 2008) bezeichnet, wichtig: ein barrierefreies Musikmachen, bei dem alle mitmachen können, unabhängig von ihren Fähigkeiten. Diese Aktivitäten werden häufig von *Facilitators* angeleitet, die, statt „autoritäre“ Pädagog*innen zu sein, auf Macht verzichten, um durchlässige musikpädagogische Aktionsfelder zu schaffen.

Diese Distanz zu traditionellen Expert*innenrollen verweist auf den Ursprung des englischen Konzeptes (Higgins, 2012), das momentan international dominiert, in einer neomarxistischen Kapitalismuskritik und der Counterculture im England der 1950er und 1960er Jahre, im Kontext des Community Arts Movement.

Es ging dabei vor allem um die Überwindung eines elitären Kunstverständnisses und Begabungsbegriffs. Alle Menschen sollten sich als Musiker*innen verstehen und die Möglichkeit haben, Musik zu machen. Community Music hat sich von Beginn an als alternatives Konzept inszeniert, das sich von musikalischer Hochkultur und ihren Institutionen wie Konzertsälen oder Schulen abgrenzt, und eine für viele faszinierende Art des barrierefreien, gesellschaftsrelevanten Musikmachens anbietet.

Allerdings ist all dies auch nicht unproblematisch – nicht zuletzt deshalb, weil Community Music ein nicht ganz einfaches Verhältnis zu Kritik hat, teilweise auch zu wissenschaftlichen Diskursen.² Die erste fundamentale Kritik an Community Music, die bis heute Bestand hat, kam dabei von der Kanadierin Deanna Yerichuk (2014), die selbst Community Musician ist. Mittels Diskursanalyse wies sie nach, dass Community Music zu positive und unreflektierte Vorstellungen von Musik und gesellschaftlichen Veränderungsprozessen hat (Yerichuk, 2014, S. 146):

„Music’s social purposes always seem positive. Whether towards democratic engagement, social inclusion, human development, encouraging active music-making, or creating a kind of cultural pluralism, community music is almost always understood as an always and only good thing.“

Das war eine erstaunliche Insider-Kritik, die aber dennoch zu keinen nachhaltigen Veränderungen führte. Neben dem zu positiven Verständnis von Musik und ihren Wirkungen sind aber auch noch andere Aspekte von Community Music problematisch (Kertz-Welzel, 2016; 2017; 2020): u.a. eine Tendenz zum Anti-Intellektualismus, längst überholte Vorstellungen von Musikunterricht und ein problematisches Verhältnis zum Lernen. Diese Kritikpunkte beziehen sich auf die international dominierende Variante von Community Music, die momentan das englische Modell von Lee Higgins (2012) ist, das auch in Deutschland übernommen wurde. Aber genau daraus ergibt sich die Frage, wie z. B. mit erfolgreichen Konzepten international umgegangen werden soll (Kertz-Welzel, 2018).

Exkurs: Internationalisierung und die Faszination internationaler Konzepte

Musikpädagogische Konzepte sind bis zu einem gewissen Punkt kontextabhängig, da sie in einem bestimmten Land entstanden und mit seinem Musikleben, einer spezifischen musikpädagogischen Unterrichtskultur und Lernorten verbunden sind. Das führt zu einer komplexen Situation, wenn ein Konzept in einem anderen Land übernommen werden soll, also im Fall von *Educational Transfer*. Das Orff-Schulwerk, die Kodaly-Methode oder auch El-Sistema sind Beispiele für Educational Transfer. Das Orff-Schulwerk als eines der international erfolgreichsten Konzepte zeigt, dass es bei der Übernahme in einem anderen Land um mehr als das bloße Kopieren geht. Vielmehr geht es um Veränderungen und Anpassungen an einen neuen Kontext (z. B. Musik- oder Unterrichtskultur), während die zugrundeliegenden Prinzipien - beim Orff-Schulwerk z. B. die Idee des Elementaren, die Verbindung von Musik, Bewegung und Sprache - gleichbleiben.

Bei Community Music in Deutschland handelt es sich ebenfalls um Educational Transfer, der weitgehend aus dem Kopieren des englischen Modells besteht. Es fehlt bisher eine Anpassung an das deutsche Musikleben und die entsprechenden kulturellen Bildungslandschaften. Dabei trägt die englische Community Music-Variante deutliche Spuren des englischen Musiklebens und der entsprechenden musikpädagogischen Handlungsfelder, in denen es beispielsweise kein Musikschulsystem oder auch Musikvereine wie in Deutschland gibt – und Musikunterricht sehr viel stärker von einer strikten Prüfungs- und Evaluationskultur geprägt ist (Faultley, 2013). Zudem gibt es andere Formen des gesellschaftspolitischen Engagements, die durch die spezifischen politischen Gegebenheiten in Großbritannien motiviert sind. Das zeigt, dass, ausgehend vom englischen Modell, eine deutsche Variante von Community Music entwickelt werden müsste, die die musikalischen und kulturellen Bildungslandschaften in Deutschland miteinbezieht und entspre-

chende Anpassungen macht. Bei erfolgreichem Educational Transfer geht es nicht um das bloße Kopieren eines bestimmten Modells, sondern um eine Adaptierung und Veränderung – und auch um eine Emanzipation vom Vorbild. Das würde natürlich dazu führen, dass der Einfluss der entsprechenden englischen Protagonisten in Deutschland geringer würde: Statt „Missionierung“ oder British Invasion sollte vielmehr im Sinne eines gelungenen Educational Transfers ein intensiver und vorurteilsfreier Diskurs, an dem viele verschiedene Akteur*innen beteiligt werden, zu notwendigen Veränderungen führen. Andere Ansätze wie Artistic Citizenship sind in einer ähnlichen Position, und hier scheint es besser zu gelingen, sie zu verändern und anzupassen – was aber auch daran liegen mag, dass Artistic Citizenship eher ein in verschiedenen Kontexten flexibel einsetzbares Prinzip und nicht ein Konzept wie Community Music ist. Vielleicht kann diese Tagung ein Schritt in Richtung eines intensiveren und vorurteilsfreien Dialogs zur Entwicklung einer deutschen Variante von Community Music sein.

Ich möchte nun zur Musikpädagogik zurückkehren und ein Modell vorstellen, das kritische und optimistische Aspekte im Hinblick auf Gesellschaftsveränderung durch Musik vereint – und damit einige der Probleme, die Community Music hat, zu überwinden hilft.

4. Gesellschaftliche Verantwortung und Musikpädagogik: Chancen und Grenzen

Natürlich sind wir Teil einer Gesellschaft, in der wir Aufgaben haben. Angesichts der Möglichkeiten, die Musik und Musikpädagogik (einschließlich Community Music) bieten, wäre es fahrlässig, diese nicht zu nutzen. Zudem hat die deutsche Musikpädagogik in dieser Hinsicht Nachholbedarf: Durch die Erfahrungen im Dritten Reich, als die deutsche Musikpädagogik die Nationalsozialisten unterstützte, weil beide im Ziel der Gesellschaftsveränderung übereinstimmten, sowie der Kritik Adornos daran kam es in den folgenden Jahrzehnten eher zu einer Distanz gegenüber den transformatorischen Dimensionen von Musik und Musikpädagogik. Das führte zudem zu einer Betonung des kritisch-analytischen Umgangs mit Musik im Musikunterricht und insgesamt zu einem Fokus auf der Autonomie der Musik, musikalischer Hochkultur und musikalischer Begabung – obwohl dies nicht notwendigerweise hätte so sein müssen. Gerade angesichts dieser Vergangenheit ist aber in besonderer Weise eine kritische Perspektive auf Gesellschaftsveränderung durch Musik und Musikpädagogik notwendig, die nicht in blinden Aktivismus verfällt, wie dies z. B. in der angloamerikanischen bzw. internationalen Musikpädagogik weitgehend der Fall ist. Deshalb möchte ich ein alternatives Denkmodell zum Verhältnis von Musikpädagogik und Gesellschaftsveränderung vorschlagen, das im Kontext der internationalen Musikpädagogik und ihrer einseitigen Fixierung auf Social Change gedacht ist: Music education as utopian theory and practice (Kertz-Welzel, 2022). Im Mittelpunkt stehen dabei die utopischen Dimensionen der Künste und kritisches, utopisches Denken, wie es in der Soziologie als Methode zur Gesellschaftsveränderung entwickelt wurde (Levitas, 2013a).

Die Künste sind schon immer als utopisch wahrgenommen worden, weil sie uns in Tönen, Farben oder Worten andere, vielleicht auch bessere Welten aufscheinen lassen. Julian Johnson (2022, S. 90) schreibt nicht zu Unrecht: „Art is fundamentally utopian: it embodies the human hope that the world and we who inhabit it might be remade.“ Thomas Turino (2008, S. 18) wird noch deutlicher:

“The arts are a realm where the impossible or nonexistent or the ideal is imagined and made possible, and new possibilities leading to new lived realities are brought into existence in perceivable forms.”

Für den Musikethnologen Turino (2008) vollzieht sich dies vor allem im Participatory Music Making, also bei einem Prozess des Musickings oder gemeinsamen Musikmachens, zu dem alle eingeladen und befähigt sind. Aber keine Angst, mich holt jetzt nicht doch noch die Romantisierung von Musik und Musikpädagogik ein, denn ich betrachte diese utopischen Dimensionen kritisch und aus soziologischer Perspektive – zudem sind Utopien ambivalent, denn die Utopie der einen ist die Dystopie des anderen.

Die englische Soziologin Ruth Levitas geht von einem ambivalenten Utopie-Begriff aus, als “expression of a desire for a better way of living,” “irrelevant fantasy or nightmare,” “social practices prefiguring a better society” oder als “outline of an alternative society” (Levitas, 2013b, S. 41ff). Utopien dienen als Kritik am Status Quo oder als Antrieb zu Veränderungen und bieten eine Vision für eine bessere Zukunft. Obwohl die Gefahr besteht, Utopien als wirklichkeitsfremde Träumereien misszuverstehen, hat utopisches Denken im Sinne einer kritischen, auf konkrete gesellschaftliche Veränderungen ausgerichtete Aktivität im Laufe der Geschichte eine nicht unwesentliche Rolle gespielt - sei es in Gesellschaftsmodellen wie dem Sozialismus, in Staatsformen wie der Demokratie oder bezüglich der Überwindung von Benachteiligungen, z. B. hinsichtlich Frauenrechten oder Arbeitslosengeld. Viele gesellschaftlichen Veränderungen wären ohne Utopien, die am Anfang standen, nicht erreicht worden. Diesen vielleicht überraschenden Bezug utopischen Denkens zur Realität gesellschaftlicher Transformationsprozesse beschreiben solche Konzepte wie Real Utopia von Eric Wright (2010) oder Everyday Utopia von Davina Cooper (2014). Sie verweisen darauf, dass Utopien (bzw. einige ihrer Aspekte) verwirklicht werden können – wenn auch wie im Fall von Everday Utopias nur an einem bestimmten Ort und für eine bestimmte Zeit (z. B. Play me, I’m yours).³

Levitas (2013a) fordert, das Potential utopischen Denkens durch einen bewussten Umgang damit zu nutzen. Dafür schlägt sie drei Arten oder Modes of Thinking vor: Unter Archaeological Mode versteht sie eine Denkweise, die utopische Aspekte in verschiedenen Bereichen wie Literatur, Musik, Lehrplänen oder Parteiprogrammen entdeckt und offenlegt (z. B. Vorstellungen von glücklichem Leben, pädagogische Ideale). Die zweite Art, die Levitas als Ontological Mode bezeichnet, dient der weiteren Ausarbeitung der im ersten Schritt gefundenen Aspekte (z. B. Wie sähe ein Tag in einer bestimmten idealen Gesellschaft aus?). Der Architectural Mode schließlich führt den zweiten Schritt fort und wird spezifischer (z. B. bzgl. der Rolle der Musik in einer bestimmten Gesellschaft), wird aber wieder an den ersten, kritischen Schritt zurückgebunden. Diese drei Schritte sind eine gute Möglichkeit, sich in utopischem Denken zu üben und seine Bedeutung im eigenen Leben und der jeweiligen Gesellschaft zu erfahren.

Ein wesentlicher Vorteil dieses Ansatzes besteht darin, dass explizite Vorstellungen einer besseren Gesellschaft in verschiedenen Bereichen gefunden oder auch selbst entwickelt (z. B. in Texten oder verschiedenen Kunstformen), diskutiert oder umgesetzt werden können, mit einer kritisch-kreativen Absicht - z. B. eine musikalische Mitmachaktion auf einem Marktplatz, durch die sich Teilnehmende vielleicht erstmals als Musiker*innen erleben, neue Beziehungen entstehen und zuvor Ausgegrenzte wie Geflüchtete als gleichberechtigt beteiligt sind. Ich glaube, dass der bewusste Umgang mit utopischem Denken und dem utopischen Potential von Musik für die gesellschaftlichen Relevanz von Musikpädagogik eine große Bedeutung haben kann, weil er hilft, sich im Denken und Erfahren von Alternativen zu üben, zu diskutieren – aber auch die Begrenzung von musikpädagogischem Handeln zu sehen (schließlich braucht man auch Politiker*innen). Musik kann Gesellschaft verändern und wir sind sicherlich alle dazu aufgerufen, mitzumachen – aber wir sollten auch sehen, dass wir keine magischen Kräfte haben. Der Utopie-Forscher Tom Moylan (2007, S. 224) beschreibt dies so:

“The utopian vocation – pursued by activists, artists, and scholars, not to mention each of us in our everyday lives – must include an apprehension of its own internal and external limitations and challenges.”

Diese Feststellung sollte motivieren, aktiv zu sein, auch wenn klar ist, dass wir nicht allein die Welt verändern können.

Eine kritische Perspektive bezieht sich aber auch darauf, dass wir Musik nicht auf Gesellschaftsveränderung reduzieren und die ästhetischen bzw. autonomen Aspekte völlig ausblenden sollten. Musik ist auch

Selbstzweck, ein freier Raum jenseits der Zweckhaftigkeit des Alltags – und es sollte im musikalischen und musikpädagogischen Handeln nicht immer um Gesellschaftsveränderung gehen. Es kann auch einfach um die Musik an sich gehen – und gerade in dieser Freiheit kommen die utopischen Dimensionen von Musik vielleicht in besonderer Weise zur Geltung. Aus der Perspektive der Musikpädagogik sollte auch Musikunterricht nicht auf Gesellschaftsveränderung reduziert werden, sondern die künstlerisch-ästhetischen Aspekte ebenso im Blick haben.

Aus internationaler Perspektive halte ich deshalb zwei Ansätze für sinnvoll, die diese Dimensionen beschreiben und ihre Bedeutung für gelungenes musikpädagogisches Handeln aufzeigen: politically and socially responsive music education und esthetic music education (Kertz-Welzel, 2022). So wird die gesellschaftliche Verantwortung von Musik und Musikpädagogik wahrgenommen, ohne die ästhetischen Dimensionen völlig auszublenden. Beide Ansätze sind sowohl als Theorie- als auch als Praxiskonzepte zu verstehen, verbunden durch das utopische Potential der Musik, das sie auf jeweils verschiedene Weise spiegeln – und so ihren Beitrag zu einer besseren Gesellschaft leisten. Beide Dimensionen zu betonen, hat Konsequenzen für Schulen und Hochschulen – und auch für Community Music könnte es sinnvoll sein, Musik und musikalisches Handeln nicht nur auf Gesellschaftsveränderung zu reduzieren, weil die Beziehungen zwischen Menschen, Musik und Gesellschaft komplex sind.

5. Ausblick

Wer soll nun die Welt retten? Als utopisch denkende und handelnde Musiker*innen können wir sicher etwas dazu beitragen. Musik, Musikpädagogik und Community Music verfügen über transformatorisches und utopisches Potential, das nicht ungenutzt bleiben sollte – aber im Bewusstsein der Grenzen. Angesichts der hohen Emotionalität des Themas ist dringend eine kritische und reflektierte, aber auch optimistische Perspektive notwendig – insbesondere im Hinblick auf Community Music. Konstruktive Kritik unterstützt und verbessert, und wir brauchen einen offenen und respektvollen Dialog darüber, wie mit Community Music als internationalem Konzept umgegangen werden soll, damit Community Music in Deutschland mehr als eine Kopie des englischen Modells ist.

Für diesen Prozess ist auch Forschung notwendig, die sich kritisch mit Musik und ihrem gesellschaftlich-transformatorischem Potential auseinandersetzt. Gleichzeitig ist es aber auch wichtig, die Übernahme angloamerikanischer Ansätze wie Community Music oder Artistic Citizenship unter der Perspektive internationaler Austauschprozesse im Sinne von Educational Transfer zu verstehen – und die Forschung zu diesem Thema zu nutzen, um die Übernahme und Adaptierung in Deutschland erfolgreich gestalten zu können (Kertz-Welzel, 2018). Zudem ist eine kritische Diskussion innerhalb der Musikpädagogik und angrenzenden Gebieten wie Musikvermittlung oder Musik in der Sozialen Arbeit wichtig, die das gesellschaftlich-transformatorische Potential von Musik in den Blick nimmt.

Die Diskussion über das gesellschaftlich-transformatorische Potential von Musik und Musikpädagogik hat natürlich auch Konsequenzen für die Ausbildung und Hochschulen. Ein Rückzug in eine Welt der Musik, insbesondere der Klassischen Musik, genügt nicht mehr – es geht um die gesellschaftliche Verantwortung von Musiker*innen und Pädagog*innen, die auch mehr als eine Third Mission ist. Zugleich sollten aber die ästhetisch-künstlerischen Dimensionen von Musik und ihre Autonomie nicht außer Acht gelassen werden.

Nun noch mal die abschließende Frage: Können Community Music und Musikpädagogik die Welt retten? Allein sicherlich nicht, aber sie können dazu beitragen. Vielleicht reicht das aber auch schon. Ich möchte mit einem Zitat der australisch-amerikanischen Musikpädagogin Estelle Jorgensen (2003, S. 45) enden, in dem genau das beschrieben wird: die Notwendigkeit utopischen, hoffnungsvollen Denkens, aber auch das

Wissen um die Begrenztheit von Musikpädagogik, ohne deshalb aufzugeben: "... a hope-filled pedagogy can help to improve the situation even if it does not reach the ideal." In diesem Sinn hoffe ich, Ihnen vielleicht ein paar neue Perspektiven aufgezeigt und Sie ermutigt zu haben, utopisch, aber auch kritisch-realistisch denkende und handelnde Musikpädagog*innen und Community Musicians zu sein.

Fußnoten

¹ Die Four Planes of Music's Sociality sind: Music making and the variety of relationships during this process, Imagined communities, Music and identity, Music's relation to institutions (Born, 2012).

² Durch eine neue Generation von Wissenschaftler*innen beginnt sich aber langsam einiges zu ändern (z. B. Brydie Lee Bartleet & Higgins, 2018).

³ <http://www.streetpianos.com>

Literatur:

- Bartleet, B. L. & Higgins, L. (Hrsg.) (2018). The Oxford handbook of community music. Oxford University Press.
- Belfiore, E. & Bennett, O. (2008). The social impact of the arts. An intellectual history. Palgrave Macmillan.
- Benedict, C., Schmidt, P., Spruce, G., Woodford, P. (Eds.) (2015). The Oxford handbook of social justice in music education. Oxford University Press.
- Born, G. (2012). Music and the social. In M. Clayton (Hrsg.), The cultural study of music (261-274). Routledge.
- Boeskov, K. (2019). Music and social transformation. Exploring ambiguous musical practice in a Palestinian refugee camp. NMH-Publications.
- Hallam, S. & Himonides, E. (2022). The power of music: An exploratory evidence: <https://www.openbookpublishers.com/books/10.11647/obp.0292>
- Cooper, D. (2014). Everyday utopias: the conceptual life of promising spaces. Duke University Press.
- Elliott, D. J., Silverman, M. & Bowman, W. D. (Hrsg.) (2016). Artistic citizenship. Oxford University Press.
- Higgins, L. (2012). Community music: in theory and practice. Oxford University Press.
- Johnson, J. (2002). Who needs classical music?: Cultural choice and musical value. Oxford University Press.
- Faultley, M. (2013). "Assessment issues within national curriculum music in the lower secondary school in England": https://drfaultley.files.wordpress.com/2013/11/faultley_bremen_paper.pdf
- Hess, J. (2019). Music education for social change. Constructing an activist music education. Routledge.
- Kertz-Welzel, A. (2022). Rethinking music education and social change. Oxford University Press.
- Kertz-Welzel, A. (2020). Community Music und die gesellschaftliche Relevanz von Musikpädagogik. "Diskussion Musikpädagogik 87, 6-10.
- Kertz-Welzel, A. (2016). "Daring to question: a philosophical critique of community music." Philosophy of Music Education Review 24 (2), 113-130.
- Kertz-Welzel, A. (2018). Globalizing music education. A framework. Indiana University Press.
- Levitas, R. (2013a). Utopia as method. The imaginary reconstitution of society. Palgrave Macmillan.
- Levitas, R. (2013b). Some varieties of utopia as method. Irish Journal of Sociology, 21(2), 41-50.
- Loeffler, Z. (2019). "'The only real magic:' Enchantment and disenchantment in music's modernist ordinary." Popular Music 38(1), 8-32.
- Moylan T. (2007). "Realizing better futures, strong thought for hard times." In T. Moylan & R. Baccolini (Hrsg.), Utopia method vision. The use value of social dreaming (191-222). Peter Lang.
- Regelski, T. (2015). A brief introduction to a philosophy of music and music education as social praxis. Routledge.
- Turino, T. (2008). Music as social life. The politics of participation. The University of Chicago Press.
- Wright, E. O. (2010). Envisioning real utopias. Verso.
- Yerichuk, D. (2014). "'Socialized Music:' historical Foundations of Community Music through social rationaes." Action, Criticism and Theory for Music Education 13(1), 126-154.

Alexandra Kertz-Welzel ist seit 2011 Universitätsprofessorin und Leiterin der Musikpädagogik an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie studierte Schulmusik, Musikerziehung, Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Hochschule für Musik und der Universität des Saarlandes in Saarbrücken, wo sie sich auch promovierte. Nach Referendariat und mehrjährigen Aufenthalten als Gastwissenschaftlerin in den USA an der University of Washington in Seattle arbeitete sie 2005–2011 im Schuldienst und als Dozentin für Musikpädagogik und Musikdidaktik an der Hochschule für Musik in Saarbrücken. Der Ruf an die Ludwig-Maximilians-Universität erfolgte 2011. Sie forscht u.a. im Bereich Internationale Musikpädagogik, Philosophy of Music Education, Music Education Policy, Community Music und Children's Musical Cultures. Von 2018-2020 war sie ebendort Geschäfts-führende Direktorin des Departments Kunstwissenschaften und seit dem Wintersemester 2021/2022 Prodekanin der Fakultät 9. Zudem ist sie seit August 2021 Professor II an der Inland Norway University of Applied Sciences in Hamar (Norwegen). Als Vertrauens-dozentin der Studienstiftung des Deutschen Volkes engagiert sie sich seit September 2021. Aktiv ist sie in vielen nationalen und internationalen Verbänden und Fachgesellschaften sowie in der Herausgabe von Publikationen zur Musikpädagogik und Gesellschaftsveränderung.

Musik in der Sozialen Arbeit

von Ulrike Pfeifer

Ich freue mich über die Einladung zu diesem Symposium und glaube, dass der Begriff der „Community Music“ einen wichtigen Beitrag zur Stärkung und zur Strukturierung eines interdisziplinären und internationalen Netzwerkes leisten kann.

Arbeitsweisen der Community Music werden bereits seit vielen Jahren und Jahrzehnten in der Sozialen Arbeit, als auch in Teilbereichen der Musikpädagogik und der Musiktherapie angewendet, ohne dass sie mit dem Begriff „Community Music“ in Verbindung gebracht worden sind.

Mein Anliegen ist nun, den Schnittmengendiskurs zur Sozialen Arbeit zu eröffnen. Ich werde versuchen, Perspektiven und Hintergründe von Musik in der Sozialen Arbeit kurz zu umreißen und dabei Bezüge zur Community Music darzulegen.

Musik in der Sozialen Arbeit: Zwischen Musikpädagogik und Musiktherapie

Musik in der Sozialen Arbeit entwickelte sich in den 70er Jahren zunehmend zu einer eigenen Disziplin, die sich von den Nachbardisziplinen abgrenzte: Auf der einen Seite nahm sie Abstand vom Leistungsgedanken und der Produktorientierung der damaligen Musikpädagogik, auf der anderen Seite distanzierte sie sich vom psychotherapeutischen Anspruch der „Behandlung“ durch Musiktherapie. Sie versteht sich jedoch als Schnittmenge zwischen Musikpädagogik und Musiktherapie¹, indem sie passende Methoden beider Disziplinen übernimmt und diese mit sozialpädagogischen Zielsetzungen wie zum Beispiel Lebensweltorientierung, Empowerment, Inklusion, Partizipation und kulturelle Teilhabe verbindet. Bedeutend ist für sie vor allem eine sensibel prozessorientierte Begleitung der musikalischen Aktivitäten. Im Mittelpunkt des Interesses steht vor allem die Entwicklung des Individuums und der sozialen Gruppenprozesse, während die Musik vor allem als Kontakt- und Kommunikationsmedium fungiert. Musik kann dabei Ausdruck ermöglichen und gleichzeitig Emotionen regulieren.

Methoden und Arbeitsfelder der Musik in der Sozialen Arbeit

Die Methoden der Musik in der Sozialen Arbeit sind vielseitig und reichen von Singen, Songwriting, Gruppenimprovisationen, über Perkussion, Musikmobile, Verklanglichung, Bandworkshops, HipHopWorkshops, Musikproduktion, Musik und Bewegung, bis hin zu Musiktheater oder Field Recording.

Arbeitsfelder, in denen Musik in der Sozialen Arbeit Anwendung findet, sind zum Beispiel Kinder- und Jugendhilfe, Drogenarbeit, Strafvollzug, interkulturelle Arbeit, stadtteilorientierte Soziale Kulturarbeit, soziale Altenarbeit und auch die Arbeit mit Menschen mit Behinderung. Der Fokus liegt dabei auf der Teilhabe und Inklusion benachteiligter oder hilfebedürftiger Menschen.

Entwicklung der Fachdisziplinen Musikpädagogik, Musiktherapie und Musik in der Sozialen Arbeit

Im Laufe der Jahre erweitern sich sowohl die Musikpädagogik als auch Musiktherapie und Musik in der Sozialen Arbeit hinsichtlich ihrer Arbeitsweisen, Ziele und Ansätze, so dass es zu immer mehr Überschneidungen der Disziplinen in bestimmten Bereichen kommt und sich damit auch die Grenzen zwischen den Disziplinen immer mehr verwischen.

Der Begriff der Community Music kann hier meines Erachtens hilfreich sein: Community Music definiert bestimmte Arbeitsweisen und bestimmt damit auch eine umgrenzte Schnittmenge der drei Disziplinen.

Schnittmenge zwischen Musik in der Sozialen Arbeit und Community Music?

Hier stellt sich die Frage: Welche Schnittmengen bestehen zwischen Musik in der Sozialen Arbeit und Community Music? In der „Community Music“ werden Standards und Ziele formuliert, die weitgehend in Übereinstimmung mit den Zielen der Sozialen Arbeit stehen. Relevante gemeinsame Begriffe sind dabei: Freiwilligkeit, Empowerment, Partizipation, Inklusion, „Musik für alle“, Lebensweltorientierung, Vielfalt und Diversity, kulturelle Teilhabe, Wertschätzung, Respekt und Toleranz, Aushandlung und Kooperation, Gemeinschaftserleben, der Prozess ist wichtiger als das Produkt, kein Leistungsdruck.² Der Wertekanon beider Disziplinen überschneidet sich also in hohem Maße. Die Studiengänge der Sozialen Arbeit vermitteln am ehesten die kommunikativen, gruppenpädagogischen und reflexiven Fähigkeiten, die in dieser Arbeit benötigt werden.³

Unterschiede zwischen Musik in der Sozialen Arbeit und Community Music?

Eine Unterscheidung ließe sich zum einen dahingehend definieren, dass die Soziale Arbeit für eine sensible prozessorientierte Begleitung zusätzlich noch sozialpädagogische und gruppendynamische Methoden bereithält.

Zum andern stellt sich die Frage nach den musikalisch-methodischen Anforderungen an die professionellen musikalischen Begleiter:innen. Die Studiengänge der Sozialen Arbeit bieten keine grundständige musikalische Ausbildung. Musikalische Kompetenzen müssen sich die Studierenden vorher privat angeeignet haben. Während des Studiums werden zwar auch einige musikalische und künstlerische Methoden vermittelt, die einen niederschweligen Zugang auch für Laien ermöglichen, jedoch besteht für die eigene musikalische Aus- und Weiterbildung während des Studiums weniger Raum und Zeit. Hierin unterscheidet sich das Studium der Sozialen Arbeit von der Ausbildung zum Community Musician.

Projektbeispiele aus dem Zwischenpraktikum Soziale Arbeit

Um Musik in der Sozialen Arbeit zu verdeutlichen, möchte ich Ihnen einen kurzen exemplarischen Einblick in zwei Projekte des Zwischenpraktikums geben, in denen Studierende der FUAS gemeinsam mit Adressat:innen der Sozialen Arbeit musikalische und multimediale Projekte entwickelt und umgesetzt haben. Pädagogisches Konzept war, die Beteiligten an der Entwicklung der Projekte so weit wie möglich partizipieren zu lassen, an ihren Interessen anzuknüpfen und eine Auseinandersetzung über ihre Lebenswelten durch Kunst und Musik entstehen zu lassen. Ziele waren u.a. die Entwicklung von Vertrauen in die eigenen Potenziale, Teamgeist, Ausdauer und Kommunikationsfähigkeit.

1. Beispiel: Arbeitsfeld Strafvollzug

Über acht Monate probten wöchentlich 30 Studierende aus dem Schwerpunkt Kultur und Medien mit Häftlingen in den Bereichen Theater und Musik und entwickelten gemeinsam eine moderne Inszenierung der Oper „Carmen“, vorwiegend mit Perkussion, Chorarbeit und Rap Gesang. Die Beteiligten waren in die Entwicklung der Texte und der Musik eingebunden. Gleichzeitig bauten Studierende und Häftlinge aus dem offenen Vollzug einen Schubleichter zu einem Theaterschiff um. Am Projekt waren insgesamt 55 Strafgefangene beteiligt. Am Ende der intensiven gemeinsamen Zeit fanden 12 Aufführungen im Theaterschiff mit insgesamt ca. 1800 Besucher:innen statt.

2. Beispiel: Arbeitsfeld Drogenarbeit

Im Projekt „High Life“ wurden 10 Einrichtungen der Drogenhilfe und ca. 100 Menschen mit Drogenproblemen erreicht, die mit den Studierenden künstlerisch zusammenarbeiteten. Möglich wurde die Produktion von eigenen Songs, Videos, Theater, Kunst und Fotos, welche die Lebenswelten, Gedanken, Probleme, Hoffnungen und Träume der Beteiligten thematisierten. Mit Hilfe von Audioprogrammen konnten die Beteiligten ihre eigenen Songs je nach Musikgeschmack entwickeln, aus Loops Instrumentalspuren zusammenstellen, ein Arrangement daraus fertigen und dazu Songtexte schreiben. Dabei wurden sie unterstützt von Studierenden, die in Workshops innerhalb des Studiums darin ausgebildet worden waren. Diejenigen, die selbst ein Instrument spielen konnten, wurden bestärkt, dieses wieder in die Hand zu nehmen. Nach 10 Monaten Entwicklungs- und Probezeit brachten die Beteiligten ihre Ergebnisse gemeinsam im Rahmen eines großen Multimedia-Events auf die Bühne des Gallustheaters Frankfurt. Gleichzeitig wurde eine CD mit den eigenen Songs produziert und veröffentlicht. Die Aufführung bzw. die CD Produktion ermöglichten den Beteiligten eine Selbstwirksamkeitserfahrung. Viele formulierten, wie stolz sie darauf seien und dass sie sich selbst nun generell mehr zutrauen. Durch die Aufführung entstand ein Gemeinschaftsgefühl und gleichzeitig auch eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Perspektiven auf den Umgang mit Drogen und mit sich selbst. (Video-Dokumentation / www.highlife-frankfurt.de)

Brauchen wir den Begriff „Community Music“?

Welche Gefahren und welche Chancen bringt die Einführung des Begriffs „Community Music“ in Deutschland?

Eine mögliche Gefahr ist, dass der Begriff „Community Music“ in Konkurrenz zu etablierten staatlichen Förderstrukturen treten kann. Hier bestehen Bedenken, dass zum Beispiel Gelder aus der Jugendhilfe oder aus der kommunalen Kulturförderung abgezogen werden könnten, um dieses neue Feld zu finanzieren.

Auf der anderen Seite wird aber auch die Chance gesehen, dass mit dem Titel „Community Music“ neue Akteur:innen und Förder:innen gefunden werden können, wie z.B. große Orchester und kommerzielle Anbieter aus dem Musikbereich.⁴

Meines Erachtens überwiegen trotz aller Herausforderungen die Chancen:

1. Mit dem Begriff „Community Music“ wird eine stärkere Verbindung zum internationalen Diskurs geschaffen.
2. Es wird leichter, einen Kontakt zu weltweiten Projekten ähnlicher Art herzustellen.
3. Durch eine Definition der Arbeitsweise der „Community Music“ werden interdisziplinäre Kooperationen angeregt und erleichtert, da Schnittmengen der verschiedenen Fachdisziplinen klarer zutage treten und eine gemeinsame Arbeitsgrundlage formuliert wird.

Ich freue mich auf einen Austausch zu den Fragen: Wo und wie können die Fachdisziplinen voneinander lernen? Wo liegen die spezifischen Schwerpunkte? Wo können Spannungen und Schwierigkeiten entstehen? Was ist das Verbindende? Kann diese Schnittmenge als „Community Music“ definiert werden?

Fußnoten

¹ Hartogh, Theo / Wickel, Hans Hermann (2004): Musik und Musikalität. In: T. Hartogh/H.Wickel (Hrsg.): Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit (S. 51-55). Weinheim, Basel: Juventa

² Giefers, Oliver (2023): Community Music – ein „Upgrade“ für Musik in der Sozialen Arbeit? In: H. Minkenberg (Hrsg.) Listen to your Neighbourhood. Musik als Medium kultureller und Sozialer Arbeit. (S. 22-40) Weinheim, Basel: Beltz Juventa

³ Hill, Burkhard (2017): Community Music in Deutschland. In: H. Burkhard / A. de Bánffy-Hall (Hrsg.) Community Music. Beiträge zur Theorie und Praxis aus internationaler und deutscher Perspektive. (S. 20) Münster: Waxmann

⁴ Hill, Burkhard / de Bánffy-Hall, Alicia (2019): Community Music. In: T. Hartogh/H.Wickel (Hrsg.): Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit (S. 10). Weinheim, Basel: Beltz Juventa

Ulrike Pfeifer ist Professorin, Dipl. Kunsttherapeutin/Kunstpädagogin, Musikerin; Studium der Kunstpädagogik und Kunsttherapie in Ottersberg; seit 1990 freiberufliche Tätigkeit als Musikerin, Künstlerin und Dozentin, Konzerte und Produktionen als Songwriterin, Bassistin, Sängerin und Perkussionistin im In- und Ausland; seit 2010 Lehrkraft und seit 2013 Professorin für Musik in der Sozialen Arbeit an der Frankfurt University of Applied Sciences; Arbeits-schwerpunkte: Klang- und Rhythmus-werkstätten für Kinder, intermediale Kulturprojekte mit Jugendlichen, Musiktheaterprojekte im Gefängnis, Perkussion, Chor, Bandarbeit, Kultur-projekte mit Drogenabhängigen.

Abschlussbericht

**Symposium „Community Music – Musik erleben“
2./3. Juni 2023, Dr. Hoch’s Konservatorium Frankfurt**

von Ulrike Voidel

6. Inhaltliche Vorüberlegungen als Basis der Planung

Das Symposium „Community Music – Musik erleben“ fand am 2. und 3. Juni 2023 erstmalig statt. Der Kooperationsverbund „Musik Monat Mai“ (mit den Frankfurter Musikinstitutionen HfMDK Frankfurt, Dr. Hoch’s Konservatorium, Alte Oper Frankfurt, Musikschule Frankfurt, Musikschule Bergen-Enkheim, Bridges - Musik verbindet, Ensemble Modern Frankfurt, Hindemith Institut Frankfurt, hr-Sinfonieorchester, hr-Bigband, Jazz und improvisierte Musik in die Schule!, Junge Deutsche Philharmonie, laterna musica, Frankfurter Museums-Gesellschaft, Oper Frankfurt, Schülerkonzerte der Stadt Frankfurt am Main, Waggong e.V.) wollte dieses Format erstmalig als Abschluss des „Musik Monat Mai“ durchführen. Eine Steuerungsgruppe aus HfMDK Frankfurt, Dr. Hoch’s Konservatorium Frankfurt, Alte Oper Frankfurt, Musikschule Frankfurt und Musikschule Bergen-Enkheim hatte sich daraufhin im Jahr 2022 auf ein Thema für das 2023 nach dem „Musik Monat Mai“ durchzuführende Symposium verständigt: „Community Music“ lautete das ausgewählte Thema – ein musikpädagogisches Konzept, das ursprünglich aus dem angelsächsischen Raum stammt und sich in den letzten Jahren auch in Deutschland als Format zum gemeinschaftlichen Musizieren etabliert hat. Das Thema schien interessant für die Zielgruppe, nämlich schulische Lehrkräfte, Musikvermittler*innen und Musiker*innen, also alle Akteure des „Musik Monat Mai“, aber auch Lehrkräfte und Studierende aus dem Hochschulkontext.

Dem Ende dieses Berichts vorgreifend ist schon hier zu vermerken, dass sich die Zielgruppe des Symposiums weit hinein auch in andere Metiers ausgedehnt hat – besonders zu betonen sind hier interessierte Menschen aus dem soziokulturellen und sozialpädagogischen Kontext, zu denen aus der „Musikwelt“ heraus durch das Symposium interessante und zukunftsweisende Kontakte geknüpft werden konnten.

Dieses kontextübergreifende Interesse am Symposium „Community Music“ war durchaus im Thema angelegt, denn Ziel der Community Music ist das aktive, möglichst voraussetzungslose Musizieren in Gruppen, bei dem musikalische und soziale Prozesse gleichermaßen von Bedeutung sind. Den Ausgangspunkt bilden dabei die Interessen und Möglichkeiten der Beteiligten, Formen, Ziele und Mittel des Musizierens werden in der Gruppe ausgehandelt: Musikalische Inhalte werden so mit Idealen wie kultureller Teilhabe, sozialer Gerechtigkeit und Inklusion verknüpft und das Musizieren als Ausdruck der Gemeinschaft verstanden. Die gemeinsame musikalische Erfahrung kann und soll die persönliche und musikalische Weiterentwicklung der Teilnehmer*innen wie auch der Gemeinschaft in Gang setzen.

Unter dieser Prämisse begann die Steuerungsgruppe im Oktober 2022 damit, das Symposium im Rahmen regelmäßiger Arbeitstreffen vorzubereiten. Von Seiten der HfMDK Frankfurt war Prof. Axel Gremmelspacher dabei, außerdem Dr. Caroline Prassel und Caroline Schneider aus dem Dr. Hoch’s Konservatorium, Tobias Henn als Vertreter des Pegasus-Programms der Alten Oper Frankfurt sowie Tino Schmidt aus der Musikschule Frankfurt und Julia Thorack, Musikschule Bergen-Enkheim. Mit Ulrike Voidel wurde eine Organisatorin und Koordinatorin ins Team aufgenommen.

Bei den regelmäßigen Arbeitstreffen zeigte sich schnell, wie vielschichtig das Thema „Community Music“

ist. Grundlegende Klärungsgespräche, wie dieses musikpädagogische Prinzip durch musikalische Institutionen wie Musik(hoch)schulen - die sich dem Exzellenz-Gedanken und dem (musikalischen) Wettbewerbswesen verpflichtet fühlen, die auf der Basis eines eindeutigen Lehrenden-Lernenden-Verhältnisses arbeiten und eher selten innerhalb ihrer musizierenden Gruppen soziale Fragen thematisieren - aufgegriffen werden kann, nahmen zu Beginn der Arbeit viel Raum ein.

Wie lässt sich Community Music musikhistorisch herleiten, was unterscheidet die musikalische Arbeit in Deutschland von der im angelsächsischen Raum, lassen sich die dort erarbeiteten Prinzipien der Community Music auf hiesige Verhältnisse übertragen, wie grenzt sich Community Music von ähnlich scheinenden Konzepten wie Musikvermittlung (beispielsweise an Konzerthäusern), Elementarer Musikerziehung (auch eine „Musik für Alle“), Schulmusik (auch hier arbeitet Musikpädagogik mit stark inhomogenen Gruppen), Musik in der Sozialen Arbeit (häufig mit Initiatoren ohne musikalische Ausbildung) oder auch der allgemeinen Gruppen-Improvisation ab? Wie kann eine Ausbildung zum „Community Musician“ an einer Hochschule aussehen, wie kann Community Music den Lehrkanon an einer Musikschule erweitern, wie können künstlerische und soziale Institutionen auf diesem Feld zusammenarbeiten? Eröffnen sich womöglich durch Studieninhalte der Community Music für Musikstudierende neue Einsatzgebiete und Arbeitsbereiche? Gibt es schon solche Studiengänge, wo könnten sie im „Exzellenz-Curriculum“ einer Musikhochschule einen Platz finden? Solcherlei Themen wurden innerhalb der Steuerungsgruppe diskutiert.

Über allem stand die Frage: Ist Community Music ein Konzept, das für die hiesige Musiklandschaft bereichernd oder sogar, angesichts sozialer Fragen und Verwerfungen, unabdingbar ist, um einerseits mit Mitteln der Musik kompetent sozial zu arbeiten oder um andererseits die Institutionen der Hochkultur sozial anschlussfähig zu machen?

7. Planungsarbeit

Durch intensive Diskussionen näherte sich die Steuerungsgruppe dem Thema an, gemeinsame Recherche brachte alle Teilnehmenden dazu, Community Music auf „State of the Art“-Level zu begreifen und die wichtigsten Protagonist*innen zu identifizieren. Das Symposium wurde im Laufe des ersten Vierteljahres 2023 zeitlich und räumlich (2. Juni von 18 bis 20 Uhr, 3. Juni 11 bis 17 Uhr, Clara-Schumann- und Engelbert-Humperdinck-Saal und Foyer des Dr. Hoch's Konservatorium) definiert und strukturiert, indem man eine Abfolge von Keynotes und Impulsvorträgen mit nachfolgenden Gesprächsrunden zu vier Kernthemen festlegte:

1. Allgemeine Herleitung von Musik als sozialem Erfahrungsraum, musikhistorisch und -theoretisch
2. Community Music an der Schnittstelle zu Musikvermittlung und Musikpädagogik
3. Community Music an der Schnittstelle zu Schule, Musikschule und Hochschule
4. Community Music an der Schnittstelle zur Soziokultur

Ergänzend sollte auch praktische Erfahrung und Handreichung geleistet werden:

- ein Beispiel von musikhistorisch der Community Music nahestehender Musik sollte möglichst interaktiv performt werden
- Teilnehmer*innen sollte im Rahmen des Symposiums die Möglichkeit geboten werden, selbst Community Music auszuprobieren oder am Erarbeitungs-Prozess beobachtend teilzunehmen

- Studierende sollten die Möglichkeit haben, sich über Community Music vermittelnde Studienmöglichkeiten in Frankfurt und ganz Deutschland zu informieren.

Die sich anschließende Besetzung der verschiedenen Formate mit Protagonist*innen, die als Koryphäen und/oder erfahrene Kräfte gelten, die womöglich exemplarische Realisierungen von Community Music in ihrem Metier durchgesetzt haben, gelang zügig – nicht zuletzt aufgrund der hochkarätigen Veranstalter (die Steuerungsgruppe), aufgrund der Tatsache, dass in Deutschland das Thema Community Music gerade hohes Interesse findet und Frankfurt mit dieser Veranstaltung ein wahres „Gipfeltreffen“ zu werden versprach. Die thematischen Setzungen sprachen angefragte Speaker und Podiumsdiskutant*innen stark an, so dass in kurzer Zeit die Podien und alle Formate besetzt waren.

Grundsätzlich galt die Prämisse: Frankfurter Protagonist*innen müssen, wenn möglich aus den Institutionen der Steuerungsgruppe, auf den Podien immer vertreten sein; Personal der wichtigsten Hochschulen, an denen Community Music eine Rolle spielt, sollen dabei sein; erfahrene Praktiker*innen sollen interessante und überzeugende Beispiele der Community Music-Arbeit liefern.

Die letztliche Besetzung kann dem beigelegten Flyer entnommen werden. Sowohl Kulturdezernentin Dr. Ina Hartwig wie auch der Präsident der HfMDK Frankfurt, Prof. Elmar Fulda, standen zur Begrüßung am 2. Juni zur Verfügung.

Die nachfolgende Arbeit der Steuerungsgruppe bestand nun darin, die Druckerzeugnisse zum Symposium (Flyer und Handout für die Veranstaltung), Plakat und Postersession (mit den Darstellungen verschiedener Studiengänge) in Auftrag zu geben und zu planen. Angelehnt an das Design des „Musik Monat Mai“ konnte das Layout und die Gestaltung von der gleichen Agentur kostengünstig geleistet werden, wodurch die Verbindung zwischen „Musik Monat Mai“ und Symposium auch optisch zum Ausdruck kam. Ebenfalls wurde durch die HfMDK eine Symposiums-Webseite erstellt, über die der Anmeldevorgang abgewickelt und erste Informationen verbreitet wurden.

In der darauffolgenden Planungsphase wurde das Symposium durch Pressemeldungen und vor allem durch direkte Ansprache in die Bezugssphäre jeder in der Steuerungsgruppe vertretenen Institution hinein bekannt gemacht. Eine Pressekonferenz des „Musik Monat Mai“ wurde ebenfalls genutzt, um auf das Symposium hinzuweisen, Herr Prof. Gremmelspacher, Frau Dr. Prassel und Frau Voidel waren hier vor Ort und informierten die Medien. (Presseankündigung und Pressclips anbei).

Die übliche Organisationsarbeit wie Hotelreservierungen für Podiums-Gäste, Anmeldungs-Management, technische und organisatorische Planung (Tontechnik wurde im Dr. Hoch's Konservatorium mit Mitteln der HfMDK geleistet, Stellwände wurden transportiert, Namensschilder und Handouts wurden durch das Konservatorium erstellt, ein Büchertisch wurde durch Mitarbeit der Bibliothek der HfMDK bestückt) führte die Organisationsleiterin gemeinsam mit den Institutionen der Steuerungsgruppe durch.

Recht schnell zeigte sich, dass der Publikumszuspruch groß zu werden versprach. Lehrende und Studierende aus (Musik-)Hochschulen, Leitungspersonen aus Musikschulen, Lehrkräfte aus allgemeinbildenden und Förder-Schulen, Künstler*innen, Kirchenmusiker*innen, im Kulturmanagement Tätige und, wie oben bereits erwähnt, Menschen aus dem Bereich der Soziokultur, meldeten sich zahlreich an, das Plenum für den 3. Juni ausgebucht.

Der Praxis-Teil des Symposiums, ein Community Singing-Workshop, an dem die Symposiumsbesucher*innen beobachtend und abschließend auch reflektierend teilnehmen konnten, wurde vorab durch die Organisationsleiterin besetzt, damit eine wirklich diverse „Testgruppe“ zur Verfügung stand – Menschen mit unterschiedlichen Sprachhintergründen, migrantische Menschen, sehr alte und junge Menschen, mit und

ohne musikalische Kenntnisse, die Nachfrage, an diesem Workshop teilzunehmen, war ebenfalls groß, so dass die höchstmögliche Teilnehmendenzahl (25) besetzt werden konnte.

3. Veranstaltung und Resonanz

Die Durchführung des Symposiums mit Start am Freitag, 2. Juni um 18 Uhr (Eintreffen der Teilnehmenden und Gäste ab 17 Uhr durch eine S-Bahn-Störung in der Stadt leicht verzögert/verhindert!) verlief reibungslos. Dank personeller Unterstützung durch die Mitglieder der Steuerungsgruppe sowie Schülerinnen aus der Musik-Schwerpunktschule Musterschule für organisatorische Hilfsarbeiten konnte Bestuhlung, Aufbau der Performance des Werkes von Mathias Spahlinger durch Student*innen der HfMDK, die Ton- und Video-Technik, Stellwände, Büchertisch zeitgerecht aufgebaut werden.

Grußworte durch Frau Dr. Hartwig, der Kulturdezernentin Frankfurts und Stiftungsvorsitzenden des Dr. Hoch's Konservatorium sowie von Prof. Fulda, Präsident der HfMDK, hoben die Relevanz von Musik im sozialen Kontext hervor, ebenso die Freude darüber, dass sich die Frankfurter Musikinstitute diesem Thema in Form eines Symposiums widmen. Eine Keynote durch Frau Prof. Dr. Wald-Fuhrmann vom Max-Planck-Institut für Empirische Ästhetik zur historisch-soziologischen Thematik „Musik als sozialer Erfahrungsraum“ sowie die nachfolgende Gesprächsrunde, die das Thema erweiterte, um die Community Music in einen musikhistorischen, auch soziologischen Kontext zu stellen, waren eine optimale Eröffnung, um die Vielschichtigkeit des Themas aufzuzeigen. Mit Prof. Dr. Eberhard war der Leiter des ersten deutschen Masterstudiengangs „Community Music“ von der Universität Eichstätt-Ingolstadt zugegeben, mit Prof. Dr. Rüdiger ein Vertreter des Musikpädagogik-Studiengangs der Robert Schumann-Hochschule Düsseldorf, der gerade dabei ist, gemeinsam mit der UAS Düsseldorf-Soziale Arbeit einen institutionenübergreifenden Ausbildungsgang „Community Music“ aufzubauen. Mit Prof. Fels von der HfMDK konnte ein international angesehener Künstler für das Podium gewonnen werden, der an der HfMDK für die Vermittlung Zeitgenössischer Musik zuständig ist – womit die Thematik von künstlerischer Exzellenz, die gleichzeitig vermittelnd zu sein hat, in personam dargestellt werden konnte. Dazu passend stellten im Anschluss Studierende der HfMDK ein „historisches“ (30 Jahre altes), interaktives, improvisatorisches Werk von Mathias Spahlinger vor – zu diskutieren war hier, inwiefern die „Hochkultur“ als Ideengeber für Community Music-Prinzipien Inspiration bieten kann.

Der zweite Symposiumstag begann zunächst ohne Publikum, da nämlich die vorab besetzte Community-Singing-Gruppe (siehe oben) im geschützten Rahmen unter Leitung der erfahrenen Community Musician Marion Haak-Schulenburg vor Beginn der Gesprächsrunden erste Erfahrungen sammeln wollte.

Eine Keynote der Leiterin der Musikpädagogik an der Ludwig-Maximilians-Universität München Frau Prof. Dr. Kertz-Welzel zum Thema „Noch kurz die Welt retten? Community Music und die gesellschaftliche Verantwortung von Musikpädagogik“ stellte sich in Teilen kontrovers zu den teils euphorischen Stellungnahmen zur Community Music. Sie thematisierte eine Überfrachtung der Erwartungshaltung gegenüber musikalischer Arbeit als Sozialarbeit und äußerte sich auch kritisch gegenüber der Übernahme von Arbeitsprinzipien aus dem angelsächsischen in den deutschen (Musik-)Raum. Eine rege Publikumsdiskussion (die überhaupt für das ganze Symposium konstatiert werden kann) entspann sich in der anschließenden Gesprächsrunde, die ergänzt wurde durch die erfahrenen Professorinnen Dr. Wimmer (von der Universität Graz, Fachbereich Musikvermittlung) und Dr. Spychiger (Musikpädagogik HfMDK). Hier ging es vor allem um die Unterschiede und Abgrenzungen der Community Music zu artverwandten Formen vermittelnder Musikpädagogik.

Besonders interessant gestaltete sich vor der Mittagspause die Reflexionsrunde des Singing-Workshops,

da die Teilnehmenden die frischen Eindrücke ihrer vierstündigen gemeinsamen Arbeit dem Plenum enthusiastisch mitteilten; eine Fortsetzung dieser Art von musikalischer Arbeit in Gruppen, die aus völlig unterschiedlichen Zusammenhängen gebildet werden, wurde als stark wünschenswert dargestellt. Der Effekt, den Community Music laut Theorie hervorrufen sollte, hat sich auch in der Praxis eingestellt, ein eindrucksvolles Ergebnis, das für viel Gesprächsstoff in der Pause sorgte und sicherlich den beteiligten Institutionen Anregungen gab, sich mit der Materie weiter zu beschäftigen.

Die zwei abschließenden Panels zur Schnittmenge von Community Music und Bildungs-Kontext in Schule, Musikschule und Hochschule sowie zur Soziokultur waren sehr stark besetzt. Ersteres eröffnete Marcus Kauer vom Hessischen Kultusministerium, indem er sein Konzept der „KulturSchule“ vorstellte. Zur Diskussion kam die Frage, inwiefern der hier skizzierte neuartige Umgang mit musikalisch-ästhetischer Erziehung im Schulkontext auch ein Ort für die Anwendung von Community Music sein könnte, und inwiefern die curriculare Verfasstheit von Musikunterricht (sei es an allgemeinbildenden Schulen oder Musik(hoch)schulen) mit dem offenen Prinzip der Community Music vereinbar sein kann. Zwei Vertreterinnen der Elementaren Musikerziehung, Frau Prof. Dahme von der HfMDK sowie Frau Deubel vom Dr. Hoch's Konservatorium, Frau Fox und Herr Haas aus der allgemeinbildenden Schule mit Musikschwerpunkt sowie Frau Poeschel und Frau Lazarewski-Schilling, die mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen ein Konzept der „Kohabitation und Kooperation“ in und mit einer Gesamtschule pflegen, sowie nochmals Prof. Dr. Eberhard in seiner Funktion als Didaktik-Professor in der Musikpädagogik führten unter der Gesprächsleitung von Prof. Dr. Rüdiger eine lebhafte Diskussion.

Ebenso war dies für die Diskutanten zum Panel „Soziokultur“ der Fall. Nach einem Impulsvortrag Prof. Pfeifers von der UAS Frankfurt zur „Musik in der Sozialen Arbeit“, die musikalische Großprojekte beispielsweise mit Gefängnisinsassen beschrieb, öffneten sich für Vertreter der musikalischen Hochschulen neue Perspektiven auf die Arbeit im sozialen Kontext. Durch das Podium mit Bernhard König, der als Komponist und Pädagoge viel Erfahrung beispielsweise in der musikalischen Kirchen-Gemeindearbeit mitbringt, Matthias Metzner, der seitens der Musikschule auch in Brennpunkteinrichtungen im Frankfurter Gallus musikalisch arbeitet sowie vor allem mit der hochengagierten Marleen Kiesel vom Konzerthaus Dortmund, einem Haus, das erstmalig in Deutschland Community Music im Veranstaltungssektor in der Vermittlungsarbeit einsetzt, wurde diese interessante Schnittstelle sehr gut beleuchtet.

4. Zielerreichung und Perspektiven

Zwei Kritikpunkte an der Veranstaltung wären zu erwähnen:

- Die Panels zu den Themen Schule und Soziokultur waren etwas zu groß besetzt. Dies war der Vielschichtigkeit und dem Wunsch der Veranstalter geschuldet, diese auch wirklich abzubilden – hatte aber zur Folge, dass die Teilnehmenden der Panels zu wenig Redezeit hatten.
- Im Nachhinein erreichten die Veranstalter einzelne Beschwerden darüber, dass auf den Podien nicht konsequent in gendergerechter Sprache kommuniziert und wohl teilweise unter Aspekten der intersektionellen Rassismusproblematik inadäquate Wörter benutzt worden seien. Dies wurde in Repliken sehr bedauert und erkannt, dass bei eventuellen Folge-Formaten nach Möglichkeit Awareness-Beauftragte/Mediatoren eingebunden werden sollten.

Zusammenfassend wären an positiven Effekten des Symposiums folgende Punkte hervorzuheben:

- Es ist gelungen, mit wichtigen Playern und erfahrenen Protagonisten aus der „Community Music“ ein konzentriertes Programm zusammenzustellen, das die wichtigsten Themen erfasst. Die thematischen

Setzungen wurden angenommen und in den Gesprächen weitergesponnen. Neue Erkenntnisse für die Mitwirkenden und Besucher*innen aus der „Hochkultur“ waren greifbar!

- Es ist gelungen, institutionenübergreifend beispielsweise zwischen Hochschulen, die bisher kaum Berührungspunkte hatten (bspw Konservatorium/HfMDK und University of Applied Sciences), Kommunikation herzustellen und so das Thema zu vertiefen, und dabei die doch sehr unterschiedlichen Voraussetzungen von Lehrenden und Studierenden an den jeweiligen Instituten zu erkennen und womöglich zu überwinden.
- Das Publikum war sehr vielschichtig, Teilnehmende aus verschiedensten Interessensgebieten (s.o.) fanden den Weg ins Konservatorium, um sich dem Thema zu widmen. Hervorzuheben ist auch die große Publikumsbeteiligung an den Podiumsgesprächen.
- Es war möglich, die unterschiedlichen Strömungen und Schwerpunkte innerhalb der deutschen Community Music-Community miteinander ins Gespräch zu bringen – wobei zu erkennen war, wie teils doch sehr kontrovers das Thema akademisch behandelt wird an den verschiedenen Lehrstühlen. Genau dies zu erkennen und die Community Music besser verstehen zu lernen war ein Ziel dieses Symposiums.
- Nicht zuletzt wurde Frankfurt, bisher ein eher weißer Fleck auf der Landkarte der Community Music-Aktivitäten in Deutschland, ins Zentrum des Geschehens gerückt. Alle anwesenden Protagonisten haben betont, wie wichtig dieses Symposium für das Thema selbst gewesen sei und sein Anspruch, die Musikpädagogik zu bereichern.
- Dazu beitragen wird sicherlich auch die momentan in Arbeit befindliche Digitalpublikation mit den Keynote- und Impulsbeiträgen, die auf den Webseiten der Steuerungsgruppen-Institute zugänglich gemacht werden wird.
- Das vorhandene Budget wurde regelgemäß und nahezu punktgenau eingehalten.
- Das hier erstmalig im Anschluss an den „Musik Monat Mai“ durchgeführte Symposiums-Format hat sich bewährt und soll nach dem Willen der beteiligten Institute im Zweijahrestakt weitergeführt werden.

Bildergalerie



PROGRAMM

Freitag, 2. Juni 2023

- ab 17 Uhr** **Einlass und Anmeldung**
- 18.00 Uhr** **Begrüßungen**
Engelbert-Humperdinck-Saal
- Dr. Ina Hartwig**
Kulturdezernentin der Stadt Frankfurt am Main und
Stiftungsvorsitzende Dr. Hoch's Konservatorium
- Prof. Elmar Fulda**
Präsident der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst
Frankfurt am Main
- 18.15 Uhr** **Musik als sozialer Erfahrungsraum –
Historische und theoretische Perspektiven**
Keynote Prof. Dr. Melanie Wald-Fuhrmann
Engelbert-Humperdinck-Saal
- 18.45 Uhr** **Community Music – Erweiterter Musikbegriff**
Schnittmengen-Diskurs mit Prof. Dr. Melanie Wald-Fuhrmann, Prof. Lucas
Fels, Prof. Dr. Wolfgang Rüdiger, Prof. Dr. Daniel Mark Eberhard, Ge-
sprächsleitung: Marie Karaisl
Engelbert-Humperdinck-Saal
- 19.30 Uhr** **Performance**
**„Konzepte zur Ver(über)-flüssigung der Funktion des Komponisten“
(1993) von Mathias Spahlinger**
Leitung: Lucas Fels, Einstudierung: Caroline Rohde
von und mit Studierenden der HfMDK Frankfurt und des
Dr. Hoch's Konservatorium
Engelbert-Humperdinck-Saal
- 20.00 Uhr** **Informeller Austausch bei Sekt und Brezeln**
Foyer

Samstag, 3. Juni 2023

- ab 10 Uhr** **Einlass und Anmeldung**
- 11.00 Uhr** **Begrüßung**
- 11.15 Uhr** **Noch kurz die Welt retten? Community Music und die gesellschaftliche Verantwortung von Musikpädagogik**
Keynote von Prof. Dr. Alexandra Kertz-Welzel
Engelbert-Humperdinck-Saal
- 11.45 Uhr** **Community Music – Musikvermittlung, Musikpädagogik**
Schnittmengen-Diskurs mit Prof. Dr. Alexandra Kertz-Welzel, Prof. Dr. Constanze Wimmer, Prof. Dr. Maria Spsychiger, Gesprächsleitung: Marie Karaisl
Engelbert-Humperdinck-Saal
- 12.30 Uhr** **Präsentation und Reflektion Workshop**
„Community Singing“ mit den Workshop-Teilnehmenden und den Symposiumsgästen
mit Marion Haak-Schulenburg
Clara-Schumann-Saal
- Der Workshop Community Singing findet vorab als geschlossene Veranstaltung von 09.00 bis 12.30 Uhr im Clara-Schumann-Saal statt. Es ist in dieser Zeit möglich, den Workshop kurzzeitig beobachtend zu begleiten.
- 13.00 Uhr** **Mittagspause**
- 14.00 Uhr** **„KulturSchule“**
Impuls von Marcus Kauer
Engelbert-Humperdinck-Saal
- Community Music – Schule, Musikschule, Hochschule**
Schnittstellen-Diskurs mit Marcus Kauer, Prof. Dr. Katharina Schilling-Sandvoß, Prof. Nathalie Dahme, Prof. Dr. Daniel Mark Eberhard, Theresa Fox, Michael Haas, Heike Deubel, Imke Poeschel, Sinja Lasarzewski-Schilling, Gesprächsleitung: Prof. Dr. Wolfgang Rüdiger
Engelbert-Humperdinck-Saal
- 15.00 Uhr** **Musik in der Sozialen Arbeit**
Impuls von Prof. Ulrike Pfeifer
Engelbert-Humperdinck-Saal
- Community Music – Soziokultur**
Schnittstellen-Diskurs mit Prof. Ulrike Pfeifer, Bernhard König, Mathias Metzner, Marc Szpuner, Marleen Kiesel, Gesprächsleitung: Prof. Dr. Wolfgang Rüdiger
Engelbert-Humperdinck-Saal
- 16.00 Uhr** **Informeller Austausch bei Kaffee und Kuchen**
Foyer

Das Symposium „Community Music - Musik erleben“ wurde gefördert durch die Stiftung Polytechnische Gesellschaft, die 1822-Stiftung der Frankfurter Sparkasse und die Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen.

Vertretene Institutionen in der Steuerungsgruppe des Symposiums:

HfMDK Frankfurt

Dr. Hoch's Konservatorium

Alte Oper Frankfurt

Musikschule Frankfurt

Musikschule Bergen-Enkheim

sowie die Institutionen des Kooperationsverbunds:

Bridges - Musik verbindet

Ensemble Modern Frankfurt

Hindemith Institut Frankfurt

hr-Sinfonieorchester

hr-Bigband

Jazz und improvisierte Musik in die Schule!

Junge Deutsche Philharmonie

laterna musica

Frankfurter Museums-Gesellschaft

Oper Frankfurt

Schülerkonzerte der Stadt Frankfurt am Main

Tadaa – einfach Klang

Waggong e.V.

Organisation des Symposiums: Ulrike Voidel