



27. Februar 2020

WRAP UP

„Neue Chancen und Herausforderungen von Kultureinrichtungen“ – Gedanken einer Tagungsteilnehmerin und Antworten aus dem World Café

Ist Musik eine soziale Praxis? Da würde jeder im Publikum nicken! Aber welche? Dazu gibt es sichtlich sehr unterschiedliche Einschätzungen in unserer Community.

Tobias Rempe, Geschäftsführer des Ensemble Resonanz ist z.B. davon überzeugt, dass ein Konzert ein öffentliches Forum darstellt – deshalb begrüßt er Konzertformate, die Statements zur aktuellen gesellschaftspolitischen Lage abgeben, wenn sie gut gemacht sind. Für Philip Graham, den Cellisten des Notos-Quartetts, steht das Konzert im Dienst, die Musik so wiederzugeben, wie der Komponist das wollte! Stehen diese beiden Aussagen im Widerspruch, gibt es genug Platz im Konzertbetrieb für beide sozialen Praxen?

Den Rahmen bildet jedenfalls ein Konzertbetrieb, der nach ökonomischen Prämissen funktioniert. Konzertveranstalter fragen mittlerweile nach dem elektronischen Fußabdruck eines Künstlers, bevor sie ihn engagieren, um Risiko und Verkaufszahlen zu kalkulieren – für ergebnisoffene Experimente oder gesellschaftspolitische Statements scheint hier wenig Platz.

Dem wettbewerbs- und marktorientierten Konzertbetrieb arbeitet die Ausbildung an den Hochschulen 1:1 zu! Philip Grahams Idealbild eines Konzerts findet in den Unterrichtszimmern und Vortragsräumen deutschsprachiger Musikhochschulen wesentlich mehr Widerhall als Tobias Rempes Vorstellung eines öffentlichen Forums. Die Beweisführung bringt die Oboistin und Kulturwissenschaftlerin Esther Bishop in ihrer Studie zur Gewichtung der Musikausbildung, wenn es um das Verhältnis der Verteilung von Creditpoints zwischen dem künstlerischen Hauptfach und Lehrveranstaltungen zu Selbstmanagement, Kontext und Reflexion in den Curricula geht.

Musikhochschule tendiert zur Ausbildung, nicht zur Bildung und ist in ihrem Herzen eine Berufsfachhochschule, die beständig danach fragt, was der Markt nach dem Studium von jungen Musikern erwartet. Zu Professorinnen und Professoren werden Mitglieder von Orchestern und erfolgreichen Kammermusikensembles bestellt, die ihre Studierenden auf ebendiese Berufsbilder vorbereiten sollen. Zwar spricht man auch im Kollegium immer öfter von Portfoliokarrieren angehender Musiker zwischen selbstverwalteten Ensembles, freien

Projekten, Instrumentalunterricht und Musikvermittlungs-Aktivitäten– die Role-Models dafür finden sich jedoch bisher eher außerhalb der Ausbildungsstätten. Man könnte also zum Schluss kommen, Musikhochschulen im deutschsprachigen Raum sind ein geschlossener Kreislauf zur Selbsterhaltung einer Zunft mit bestens ausdifferenzierten Qualitätsstandards, die im Wettbewerb beständig höher geschraubt werden.

Kann es auf diese Weise überhaupt tragfähige Brücken zu Communities in den Städten Deutschlands, Österreichs und der Schweiz geben, wo vielleicht ein neues und anderes Publikum wartet, das Musik als soziale Praxis erleben möchte. Warum engagiert bspw. das Konzerthaus Dortmund den Jazz-Klarinettenisten und Community-Musiker Matthew Robinson, der emphatisch an die Dortmunder Bevölkerung herantritt, um ihr Vertrauen zu gewinnen, dass Musik ein verbindendes Element in der Gesellschaft sei? Ein Musiker, der völlig anders ausgebildet wurde, als die meisten seiner „klassischen“ Kollegen auf der Bühne des Dortmunder Konzerthauses?

Vielleicht liegt das daran, dass doch nicht alles so schwarz-weiß ist, wie ich es hier gezeichnet habe? Und weil wir auf dieser Tagung einige Vorschläge gehört haben, wie notwendige Veränderungen in ein immer noch starres System kommen könnten.

- Durch die Schaffung von Bottom-Up-Räumen in der Hochschulen, wenn Studierende ihre eigenen Karrierewege entwerfen und dafür ihr eigenes Career Center installieren.
- Durch mehr Eigenverantwortung der Studierenden im Studium wie z.B. an der Guildhall School, wo junge Musikerinnen und Musiker im vorletzten Studienjahr ein eigenes Projekt außerhalb der Hochschule selbstständig verwirklichen müssen.
- Durch Veränderungen der Gewichtungen im Musik-Studium, v.a. im Masterbereich, neue Arten von Aufnahmeprüfungen und mehr gelebte Interdisziplinarität zwischen den Künsten.
- Durch Partnerschaften zwischen Musikhochschulen, Opernhäusern und Konzerthäusern – aber ebenso mit Veranstaltern der Off-Szene, der Soziokultur und mit Stiftungen.
- Durch die Implementierung von Musikvermittlung als integrierendes Element, das sich in vielen Erscheinungsformen zeigt: also Kontext im Hauptfachunterricht, als Artistic Citizenship in Projekten außerhalb der Hochschule, als Entrepreneurship für das Erfinden neuer Konzertsituationen, als Dramaturgie in der Entwicklung origineller Programme für viele Altersgruppen, etc.

Im anschließenden Word Café gingen wir gemeinsam der Frage nach, welche Chancen in einer stärkeren Öffnung der sozialen Praxis im Konzertleben liegen könnten – die Antworten greifen die oben genannten Beispiele auf und fügen neue Facetten hinzu: Digitalisierung und Interdisziplinarität werden gleichermaßen als Medien begriffen, die mehr Spielfreude in die Konzertsituation bringen könnten, weil Ältere durch Streaming-Angebote besser erreicht und Jüngere überhaupt erst eingeladen werden. Neue Konzertformate sollten zunehmend in interdisziplinäre Inszenierungen eingebettet werden, um klassische Musik aus ihrem Hochamt-Charakter zu entlassen. Die Musikvermittler und Musikvermittlerinnen der Tagung zeigen jedenfalls keine Angst vor Globalisierungstendenzen in der Gesellschaft, ganz im Gegenteil: diese schenkt ihnen Hoffnung, dass die neue Vielfalt und Singularität der Kulturen dazu beitragen wird, den Hochkultursektor insgesamt hybrider und durchlässiger werden zu lassen.

Ich spüre in meiner Musikvermittlungs-Community unendlich viel Enthusiasmus für die Sache und wenig politisches Handwerk für strukturelle Veränderungen. Das müssen wir lernen, auch wenn es Unangenehmes in unseren Berufsalltag bringt. Wenn wir zu Motoren der Veränderung werden möchten, müssen wir unsere Argumente schärfen, eine gute Streitkultur entwickeln, uns nicht zu schnell auf Kompromisse einigen, Lobbies bilden und in Kauf nehmen, nicht mehr „die Nette von der Musikvermittlung“ zu sein, sondern die Taffe, die sich unbeirrbar für eine Konzertkultur im Kontext der aktuellen gesellschaftlichen Veränderungen einsetzt. Unsere Arenen sind Kulturausschüsse, Hochschul-Senate und Konzertplanungs-Meetings, wo wir unsere Ideen und Konzepte durchsetzen müssen. Musikvermittlung als kulturpolitische Aufgabe zu verstehen, fällt uns nicht schwer – selbst kulturpolitisch tätig zu werden, schon. Da hilft ein erster Schritt und den gebe ich uns allen als Zitat aus dem World Café mit auf den Weg: „The big task is, that I'll need to initiate changes in my organisation in order to be able to make my ideas work.“

WRAP UP

“New tasks and opportunities for cultural institutions” – a conference participant’s thoughts, and answers from the World Café

Is music a social discipline? Every member of the public would nod their agreement to that! But what kind of discipline? Opinions on that topic in our community certainly differ very greatly.

Tobias Rempe, for example, Managing Director of the Ensemble Resonanz, is convinced that a concert constitutes a public forum – which is why he welcomes concert formats that make statements about the current socio-political situation, if they are done well. But for Philip Graham, the Notos Quartet’s cellist, the task of a concert is to render music as the composer wanted it! Are these two statements contradictory, or is there enough space in concert schedules for both social practices?

A concert schedule that functions based on economic premises forms the framework in any case. To calculate risk and sales figures, concert organisers now ask about an artist’s, electronic footprint before engaging him or her – which seems to leave scant room for open-outcome experiments or socio-political statements.

Education at universities does the groundwork one-to-one for competition and market-oriented concert schedules! Philip Graham’s ideal vision of a concert finds considerably greater resonance in the classrooms and lecture halls of German-speaking academies of music than Tobias Rempe’s concept of a public forum. Proof is given by the oboist and cultural scientist Esther Bishop in her study of the weighting of music education when determining the distribution of credit points between art as a principal subject and lecture courses on self-management, context and reflection in curricula.

An academy of music has a tendency not to educate but to train, and at its heart it is a specialist vocational university that constantly asks what the marketplace expects from young musicians after they have completed their studies. Members of orchestras and of successful chamber music ensembles are appointed as professors whose task is to prepare their students for precisely these job descriptions. However, although increasingly often there is talk even among college staff about budding musicians’ portfolio careers divided between self-governing ensembles, free projects, instrumental teaching and music education activities – role models for these are more likely to be found, up to the present time, outside the training institutions. Thus one might conclude that music academies in the German-speaking world are a closed circuit for the self-preservation of a fraternity with optimally differentiated quality standards that are constantly pushed ever higher in the competition.

So is it at all possible for sustainable bridges to be built in this way to communities in German, Austrian and Swiss towns, where perhaps a new, different public is waiting, and would like to experience music as a social practice? Why, for example, does the Konzerthaus Dortmund engage the jazz clarinetist and community musician Matthew Robinson, with his emphatic approach to the Dortmund public, to gain their trust in the idea that music is a unifying element in society? A musician whose training differed entirely from that of the majority of his “classical” colleagues on the Dortmund Konzerthaus stage?

Is it, perhaps, because nothing is actually as black and white as I have painted it here? And because we have heard some suggestions in this Conference as to how the necessary changes could be introduced into what is still a rigid system.

- By creating “bottom-up” spaces in the academies where students can design their own career pathways, and by installing a Career Centre specifically for this purpose.
- Through giving students greater individual responsibility, as is done at the Guildhall School, for example, where young musicians in the penultimate year of their degree course must independently put a project of their own into practice outside the college.
- By making changes in the weightings in the study of music, mainly at the Master’s degree level, and through new kinds of entrance examinations and more multi-disciplinary activities between the arts.
- Through partnerships between music academies, opera houses and concert halls – but equally with event organisers in the off-scene, in socio-culture and with foundations.
- By implementing music education as an integrating element that reveals itself in many manifestations: i.e. as context in major subject teaching, as artistic citizenship in projects outside of the university, as entrepreneurship to discover and invent new concert situations, as dramaturgy in developing original programs for many age groups etc.

We came together in the subsequent World Café to discuss the question of what opportunities might lie in greater openness in the social practice of concert life – the responses take up the examples mentioned above and add new facets to them: digitisation and interdisciplinarity are equally regarded as media that could bring greater enjoyment of playing in the concert situation, because older people are best reached by streaming offers, and younger audiences are invited by them for the very first time. New concert formats should be increasingly embedded into multidisciplinary productions to free classical music from its “High Mass” character. At any rate, the music educators attending the Conference show no fear of globalisation trends in society; quite the contrary: it gives them hope that the new cultural diversity and uniqueness will contribute to allowing this sector of high culture to become altogether more hybrid and more permeable.

I sense boundless enthusiasm for the cause in my music education community, but little political skill to bring about structural changes. The latter is something we must learn, even though it brings discomfort into our everyday professional life. If we want to become agents of change, we must sharpen our arguments, develop a good culture of debate, not be too hasty in agreeing to compromises, form lobby groups and accept no longer being the “nice lady from the music education department”, but instead a tough character who unwaveringly maintains a firm stance for a concert culture in the context of current societal changes. Our arenas are culture committees, university senates and concert planning meetings, where we must push through our ideas and concepts. Understanding music education as a cultural-political mission is not difficult for us – but becoming a cultural-political activist certainly is. It’s where a first step is helpful, and I give us all a quotation from the World Café to take away with us: “The big task is that I’ll need to initiate changes in my organisation in order to be able to make my ideas work.”