

Zeitgemäße Musikvermittlung für Erwachsene
Eine Disziplin zwischen Praxis und Wissenschaft

Dissertation

zur Erlangung des Grades
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

der Fakultät für Musik und Musikwissenschaft an der Technischen
Universität Dortmund

vorgelegt von
Lisa Marie Günster (M.A.)

Dortmund, Mai 2021

**Diese Schrift wurde als Dissertation in der Fakultät Kunst- und Sportwissenschaft der Technischen Universität Dortmund veröffentlicht.
Dortmund, 2022**

Dank

Die Projektarbeit Dissertation hatte große Herausforderungen in vielerlei Hinsicht; sie hat mich aber auch wachsen lassen – fachlich und persönlich – und dazu war das ‚Radialsystem‘ um mich herum essentiell. Mein Dank gilt deswegen allen Menschen, die mich während dieser viereinhalb Jahre unterstützt haben.

Als Erstes möchte ich meinen beiden Betreuern danken, mit denen ich in Austausch treten konnte, wann immer ich es brauchte; die sich für mich ständig erreichbar gemacht haben; die in Krisen ernstnahmen, was mich beunruhigte, um dann mit Professionalität und bestärkender Gelassenheit einzuordnen, was für die Lösung der Blockade nötig war. Die mir Literatur-Empfehlungen auch außerhalb meines Themas gaben und wertvolle Tipps für das Sein als schreibende Akademikerin aussprachen. Die mir überhaupt immer mit aufrichtiger Herzlichkeit begegneten und deren Gedankenschärfe und jahrelange akademische Erfahrung mir halfen, die richtige Richtung zu finden.

Ich danke meinen Wichtigsten – ihr alle habt mich in allen Stadien der Promotion erlebt und unterstützt, geduldig meine Hindernisse mit mir besprochen und meine Fortschritte mit mir gefeiert; mich ermutigt, an meine Stärken zu glauben; voller aufrichtiger Neugierde gefragt, was ich ‚gerade mache‘ und angefeuert, ob im Alltag oder vom Rand aus, sporadisch oder regelmäßig. Ihr habt mir eure Zeit geschenkt, euer Ohr geliehen oder auch ein Auto, zur Flucht ans Meer.

Austausch war in jeder Hinsicht der Schlüssel, und deswegen möchte ich auch allen anderen Doktorandinnen danken, die mit mir die Berg- und Talfahrt einer Promotion erlebt haben: Das Dranbleiben, das Zurückkehren zum Lesen, Denken, Nachhalten, Konzipieren, Recherchieren, Skizzieren, Erheben, Auswerten, Belegen, Schreiben (nicht unbedingt in dieser Reihenfolge).

Danke für all die Unterstützung, ohne die diese Dissertation nie verschriftlicht worden wäre!

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung.....	1
II. Begriff ‚Musikvermittlung‘: Geschichte und Entwicklungen.....	9
II.1 Kurze Geschichte des Begriffs	9
II.2 Musikvermittlung als Teil der Musikwissenschaft.....	20
II.3 Erste Überlegungen zur Zielgruppe.....	36
III. Musikvermittlung für Erwachsene und Kulturelle Bildung: Begriffsbestimmungen	41
III.1 Der Bildungsbegriff nach Bieri	41
III.2 Kulturpolitik zwischen Anspruch und Praktikierbarkeit	48
III.3 Kulturelle Bildung und Kulturelle Teilhabe	59
III.4 Was konstituiert ‚Erwachsen-Sein‘?.....	64
III.5 Kulturpublikum und Ziele der Musikvermittlung für Erwachsene	72
III.6 Erste Überlegungen zur Gestaltung der Musikvermittlung für Erwachsene	76
IV. Forschungsdesign und Recherche	82
IV.1 Forschungsdesign.....	82
IV.2 Diskursanalyse nach Foucault	85
IV.3 Vier Kategorien der Fragestellung nach Foucault.....	89
V. Die Recherche.....	95
V.1 Ansprache.....	101
V.2 Preisgestaltung	113
V.3 Profession.....	117
V.4 Orte der Musikvermittlung für Erwachsene.....	125
V.5 Abhängigkeit der Formate.....	127
V.6 Zwischenfazit: Die Währung der Andersartigkeit	129
VI. Auf der Suche nach dem Besonderen	133
VII. (Dritte) Orte der klassischen Musik.....	150
VIII. Zeitgemäße Musikvermittlung für Erwachsene	157
VIII.1 Zusammenfassung der Erkenntnisse	158
VIII.2 Definition zeitgemäßer Musikvermittlung für Erwachsene I: Dialog	160
VIII.3 Definition zeitgemäßer Musikvermittlung für Erwachsene II: Das Format <i>Musikdialog vor Ort</i>	163
IX. Fazit	176
Literaturverzeichnis.....	181
Anhang	187

I. Einleitung

Auf den ersten Blick erscheint die Begrifflichkeit Musikvermittlung für Erwachsene als Spezialisierung einer kulturellen Praxis, die in Deutschland selbstverständlich angewandt wird, nämlich dem Bemühen, Menschen zur klassischen Musik zu bringen. Das ist eine mögliche, wenn auch pauschale, Definition von Musikvermittlung¹.

Wenn man sich aber fragt, was Musikvermittlung für Erwachsene konkret beinhaltet, gibt es bald eine unübersehbare Flut an Informationen. Schon die Frage nach Methode und Ziel der Musikvermittlung für Kinder und Jugendliche versorgt die Suchende² mit unzähligen Tagungsinformationen, Leitfäden, Websites, Handbüchern, Artikeln und anderen (digitalen oder analogen) Publikationen. Konzerthäuser bieten spezielle Formate oder Konzerte an, es existieren lokale Verbände und selbständige Musikvermittlerinnen, die freiberuflich arbeiten. Neben den ‚großen Bekannten‘ der Branche wie der Organisation njo (Netzwerk Junge Ohren), dem Musikfestival *heidelberger frühling*, das auch regelmäßig ein Symposium zu Fragen innerhalb der Branche der klassischen Musik veranstaltet, der alle zwei Jahre stattfindenden Tagung *The Art of Music Education* der Körberstiftung und dem Education-Programm der Berliner Philharmoniker gibt es viele weitere, weniger etablierte Multiplikatorinnen dieser kulturellen Praxis.

In den letzten zwanzig Jahren hat der Begriff ‚Musikvermittlung‘ eine stetige Entwicklung vollzogen: Vom vorsichtigen Herantasten durch theoretische und praktische Zugänge an eine Miteinbeziehung von Kindern und Jugendlichen in die Konzertpraxis der späten 1990er Jahre hin zu einer selbstverständlichen Praxis der Kulturarbeit in Deutschland, Europa und darüber hinaus. Unter dem Begriff ‚Musikvermittlung‘ versammeln sich Marketingdesigns und Besucherbefragungen, ebenso wie Community Music-Projekte. In dieser beispielhaften Aufzählung, die weit davon entfernt ist,

¹ Der Gebrauch des Wortes Musikvermittlung bezieht sich im Kontext der Arbeit ausschließlich auf die Vermittlung so genannter ‚klassischer Musik‘.

² In dieser Arbeit wird durchgängig das generische Femininum verwendet. Andere Geschlechter werden damit ausdrücklich miteinbezogen.

vollständig zu sein, sind die diversen Formate und Konzerte noch nicht berücksichtigt, die beim öffentlich-rechtlichen Rundfunk ‚on air‘ gehen; ob in loser Reihenfolge, mit verlässlicher Stetigkeit oder als einmalige Sendung mit Projektcharakter. Seit einigen Jahren werden auch in zunehmender Häufigkeit digitale Angebote von Online-Streamingdiensten für klassische Musik sichtbar. Der Markt der Möglichkeiten der Musikvermittlung ist also groß, er ist divers und die Angebote sind reichlich.

Die Branche der Musikvermittlung in Deutschland ist geprägt von einer großen Bandbreite der Meinungen von Expertinnen aus vielen verschiedenen Fachdisziplinen. Ein einheitliches Bild dieser kulturellen Praxis lässt sich schon aufgrund dieser heterogenen Zusammensetzung von Einschätzungen nur schwer geben. Musikvermittlung in Deutschland war zum Beobachtungszeitraum eine Disziplin in Bewegung, bestehend aus Praxistipps, Erfahrungsberichten, Empfehlungen und theoretischen Überlegungen verschiedenster Fachleute. Es ist eine Disziplin, die vielen Regeln folgt, die sich stets neu entwickelt und die ihre Zielsetzungen aufgrund wechselnder Rahmenbedingungen stetig anpassen und überdenken muss.

Bei meiner bisherigen Auseinandersetzung mit Kulturvermittlung im Allgemeinen und Musikvermittlung im Speziellen habe ich festgestellt, dass sowohl die Zielsetzung der Formate als auch die gewünschte Zielgruppe selten klar formuliert sind. Im Verlauf meines Masterstudiums und dem sich anschließenden Volontariat in der Intendanz des Konzerthauses Dortmund entwickelte sich daher zunehmend die der Dissertation zugrundeliegende Frage nach zeitgemäßer Musikvermittlung für Erwachsene, weswegen sich meine Masterarbeit³ bereits in Ansätzen mit der Thematik auseinandersetzt. Die heutige Umsetzung des inklusiven Ausspruchs Hilmar Hoffmanns von 1979, ‚Kultur für alle‘, ließ mich zunehmend fragend zurück. Wie lässt sich der Anspruch, klassische Musik möglichst vielen Menschen

³ Günster, Lisa Marie: *Konzert +. Wie Erwachsenen Musik vermittelt werden kann*. Dortmund, 2015 (unveröffentlicht).

zugänglich zu machen, umsetzen, ohne dabei in einen kulturpolitischen Aktionismus zu verfallen? Mich interessierte von Anfang an besonders konzertante Musik. Bei der Vermittlungsleistung dieser Musik lässt sich nicht, wie bei dem Genre des Musiktheaters, auf eine beim Komponieren mitgedachte visuelle Umsetzung des Musikstücks zurückgreifen. Es soll nicht angedeutet werden, dass Musikvermittlung im Musiktheater-Genre einfacher zu gestalten sei, weil es ein Libretto gibt, das gegebenenfalls sehr konkrete Vorgaben macht. Grund für die Auseinandersetzung mit konzertanter Musik ist vielmehr das Interesse an der so genannten absoluten Musik. Das Erkenntnisinteresse richtet sich also auf die Vorstellungen von konzertanter so genannter klassischer Musik⁴ und wie diese in der Vermittlung für Erwachsene ihren Ausdruck finden.

Alle zwei Jahre findet in Hamburg die branchenetablierte Tagung „The Art of Music Education“⁵ statt, prestigeträchtig unterstützt von der Elbphilharmonie. Eine aufwändige Vor- und Nachbereitung der Tagung, großes Besucherinneninteresse und internationale Fachleute der Musikvermittlung verweisen auf den großen Bedarf der Branche, sich auszutauschen, sich zu vernetzen, zu diskutieren – und so diese spezielle kulturelle Tätigkeit genauer zu definieren und zu professionalisieren. Seit 2016 waren thematische Schwerpunkte die Zusammenarbeit mit Schulen bei der Education-Arbeit von Konzerthäusern (2016), die Frage nach Rahmenbedingungen in urbanen Räumen (2018) und wie der Wille zu gesellschaftlichem Zusammenhalt die Praxis der Musikvermittlung und Musikinstitutionen beeinflusst (2020).

Auch die *Deutsche Orchesterkonferenz*, die seit 2015 alle drei Jahre von der Deutschen Orchestervereinigung (DOV) in Kooperation mit dem njo veranstaltet wird, befasst sich in verschiedenen Fragestellungen mit der Entwicklung der Musikvermittlung in

⁴ Der Begriff der ‚klassischen Musik‘ ist Diskussionsthema, wird aber in dieser Arbeit übernommen, um das Musikgenre klar zu benennen, um nicht auf die noch streitbareren Begriffe ‚E-‘ und ‚U-Musik‘ zurückzugreifen.

⁵ Körber-Stiftung: *The Art of Music Education. Creating Mindsets for Concert Halls*: <https://www.music-education.hamburg/>. [08.03.21]

Deutschland. Auf den letzten Konferenzen wurden die Relevanz des Dialogs zwischen Theatern, Orchestern und Rundfunkensembles (2015) sowie das Qualitätsmanagement in der Branche (2018) thematisiert.⁶

Auf der einen Seite zeugt diese Diversität der Themen von einem großen Interesse, Musikvermittlung in Deutschland inhaltlich voranzubringen. Auf der anderen Seite ist auffällig – sowohl mit Blick auf Publikationen, die auch dieser Arbeit Grundlage bieten als auch mit Blick auf die Themen der beiden etablierten Tagungen, dass die Erwachsenen als Adressatinnen von Musikvermittlung nicht explizit benannt werden. Musikvermittlung wurde immer wichtiger; die Bedeutsamkeit der Musikvermittlung für Erwachsene wuchs hingegen nicht mit der Prominenz und der Präsenz des Ursprungsbegriffs. Es herrscht eine Forschungslücke zu dieser speziellen Ausprägung der Musikvermittlung und ihren Zielgruppen, und die Notwendigkeit einer eingehenden wissenschaftlichen Beschäftigung soll diese Arbeit leisten.

Zum Forschungsstand

Das Dissertationsprojekt ist durch die Erkenntnisse einiger Arbeiten entscheidend vorstrukturiert, da sich diese in unterschiedlicher Intensität mit der Situation der ‚Krise des Konzerts‘⁷ auseinandersetzen, die auch für die Beschäftigung mit Musikvermittlung für Erwachsene eine wichtige Rolle spielt, als oft zitiertes Symptom eines gesellschaftlich erkannten Publikumsschwundes.

In den für diese Arbeit relevanten Publikationen der letzten zehn Jahre werden die Aufführungskontexte klassischer Musik ebenso problematisiert wie die fehlende explizite Ansprache des Publikums im Rahmen einiger Konzertpraktiken, wobei Einschätzungen von

⁶ Deutsche Orchestervereinigung: „Deutsche Orchesterkonferenz“. In: dov.org: <https://www.dov.org/projekte-kampagnen/deutsche-orchesterkonferenz>. [08.03.21]

⁷ Bugiel, Lukas: „Wenn man von der Krise spricht. Diskursanalytische Untersuchung zur ‚Krise des Konzerts‘ in Musik- und musikpädagogischen Zeitschriften.“ In: Constanze Rora/Alexander Cvetko (Hrsg.): *Konzertpädagogik* (= Musik im Diskurs, Bd. 26). Aachen: Shaker, 2015.

Akteurinnen verschiedenster Disziplinen (Musikvermittlerinnen, Soziologinnen, Architektinnen, Pädagoginnen) in die Diskussion miteinbezogen werden. Die Quellenarbeit stellte sich als besondere Herausforderung heraus, v. a. aufgrund der erwähnten hohen Heterogenität der Praktizierenden. Einer Vielzahl von Online-Veröffentlichungen und -Verweisen musste nachgegangen werden, Tagungsprogramme und Publikationen wurden gesichtet. Nur mit diesem weitfassenden Literaturbegriff konnte gearbeitet werden, um ein Handlungsfeld zu erfassen, das sich an vielen Rändern bewegt in Bezug auf Ziele, Professionen sowie Forschungs- und Tätigkeitsfelder. Die getroffene Quellenauswahl spiegelt diese besondere Interdisziplinarität wider und soll so dem vielseitigen Diskurs rund um das Thema ‚Musikvermittlung‘ gerecht werden.

Mit der Frage nach zeitgemäßer Musikvermittlung für Erwachsene ist die Überzeugung verbunden, dass diese Zielgruppe relevant ist für den Fortbestand der klassischen Musik in Deutschland. Unter dieser Prämisse kann ein etabliertes Format für Erwachsene nicht unberücksichtigt bleiben: der Einführungsvortrag. Der Einführungsvortrag findet eine bis eine halbe Stunde vor einem abendlichen Konzert statt und macht das Publikum durch Fakten, Anekdoten und Musikbeispiele mit den aufzuführenden Musikstücken bekannt. Mit Blick auf die Vielfalt der Musikvermittlungsformate für Kinder und Jugendliche stellt sich die Frage, ob in der Praxis ebenso viele Formate für Erwachsene stattfinden. Welche Formate werden neben dem Einführungsvortrag angeboten? Sind die Angebote ebenso divers wie die deutsche Konzertlandschaft mit ihren über einhundert öffentlich finanzierten Orchestern? Gibt es eine Konzeptidee der Musikvermittlung für Erwachsene, die sich in mehreren Bundesländern Deutschlands etabliert hat? Ist vielleicht sogar eine Ablösung des Einführungsvortrags erkennbar durch ein anderes Format, das flächendeckend angeboten wird?

Die These dieser Arbeit wird daher wie folgt formuliert:

Neben dem Einführungsvortrag gibt es kein Format der Musikvermittlung für Erwachsene, das in der Saison 2018/19 flächendeckend in Deutschland angeboten worden ist.

Verbunden mit der These ist auch die Frage nach der Berücksichtigung des erwachsenen Publikums in Diskursen der Kulturellen Teilhabe und des Lebenslangen Lernens. Was sagt das Angebot der Musikvermittlung für Erwachsene aus über die Wichtigkeit, die Erwachsene als Zielgruppe in kulturpolitischen Bestrebungen einnehmen? Sowohl die Forderung nach Kultureller Teilhabe als auch der ebenso politisch konnotierte Begriff des Lebenslangen Lernens prägen die Auseinandersetzung über Inhalte und Ziele kultureller Arbeit seit Jahren; trotzdem ist im Bereich der Musikvermittlung eine deutlich erkennbare Lücke zu beobachten: Formate für Kinder und Jugendliche gibt es zuhauf; ebenso werden Seniorinnen-, Großeltern- und sogar Demenzkonzerte erprobt. Es entsteht der Eindruck, dass die Erwachsenen, die weder jugendlich noch im Rentenalter sind, in der Ansprache ausgespart werden. Neues Publikum zu gewinnen ist notwendig, und an dem Bestreben, sowohl Kinder als auch Jugendliche an klassische Musik heranzuführen, ist nichts auszusetzen. Aber – und das ist eine weitere Prämisse dieser Arbeit – Musikvermittlung, die Erwachsene explizit adressiert, ist genauso entscheidend für die Realisierung Kultureller Teilhabe wie diejenige für Kinder und Jugendliche. Nur so kann eingelöst werden, was Musikvermittlung beinhalten kann: Klassische Musik im kulturellen Leben und Erleben der Gesellschaft im 21. Jahrhundert wieder verankern helfen.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Situation und die Konzeption der Musikvermittlung für Erwachsene ist Anspruch der Dissertation. Darüber hinaus soll sie aber auch als Handreichung für Akteurinnen in konkreter Vorbereitung für Konzertformate nützlich sein. Theorie und Praxis werden in dieser Art verbunden gedacht und konsequent aufeinander bezogen. Das soll zuallererst bewirken, dass erwachsenes Publikum von den Akteurinnen bewusster ‚gesehen‘ und

expliziter adressiert wird. Darüber hinaus soll ein genaueres Bild des Handlungsfelds ‚Musikvermittlung für Erwachsene‘ gegeben werden, um sich in der Unübersichtlichkeit der Profession besser zurecht zu finden, sowohl als Forschende als auch als Praktikerin. Um diesen Zielen gerecht zu werden, ist die Dissertation so angelegt, dass sie theoretische Sentenzen, datengestützte Ergebnisse und Diskurse in der Praxis miteinander in Verbindung denkt, aufeinander bezieht und so zu einer Schlussformulierung gelangt, die beide Bereiche – Forschung und Praxis – miteinbezieht.

Anlage der Arbeit

Als verlängerte Einführung gibt **Kapitel zwei** einen historischen Überblick, indem dargestellt wird, wie sich Musikvermittlung als Begriff und Praktik in Deutschland etabliert hat, angefangen bei kulturpolitischen Bestrebungen der 1970er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland bis hin zu aktuellen Initiativen.

Das sich anschließende theoretische Kapitel ist so angelegt, dass zentrale Aspekte der Musikvermittlung für Erwachsene zunächst gesondert betrachtet werden: **Kapitel drei** befasst sich mit Erwachsenen als Zielgruppe kultureller Bildung, bevor die komplexen Begriffe der Teilhabe und Bildung im Kontext des lebenslangen Lernens erkundet werden.

Kapitel vier erläutert das Forschungsdesign und die gewählte Methode der Diskursanalyse und leitet somit über zur durchgeführten Recherche. Ergebnisse der Datenanalyse werden in **Kapitel fünf** zunächst vorgestellt, dann ausgewertet. Nicht nur das Feld der Musikvermittlung, auch die Konzertlandschaft Deutschlands ist wenig übersichtlich. Aufgrund dieser doppelten Heterogenität ist es von vornherein eine streitbare Position, aus der heraus entschieden wird, was Musikvermittlung für Erwachsene umfasst und was nicht. Daher wurde ein Ordnungssystem als Basis der Datenrecherche gewählt, das bereits besteht, online einsehbar und von einer etablierten Musikorganisation vorgenommen worden ist: Es wurde untersucht, welche Formate der Musikvermittlung für Erwachsene von Konzert- und Opernorchestern, Rundfunk-Orchestern und -Chören sowie

Kammerorchestern, die in der Deutschen Orchestervereinigung gelistet sind⁸, angeboten und wie sie online beschrieben werden.

Kapitel sechs berücksichtigt im dritten theoretischen Einschub, was es bedeutet, Musikvermittlung für Erwachsene als ein ganzheitliches Konzept zu verstehen, das durch die besonderen Herausforderungen und Möglichkeiten heutiger gesellschaftlicher Tendenzen geprägt wird. Hier soll insbesondere der diffizile Anspruch einer zeitgemäßen Musikvermittlung für Erwachsene thematisiert werden, die Digitalisierung miteinbezieht.

Kapitel sieben richtet einen genauen Blick auf Voraussetzungen der Konzeption von Formaten an Konzertorten und diskutiert, welche speziellen Bedingungen der Musikvermittlung für Erwachsene an diese geknüpft sind, bevor in **Kapitel acht** eine Zusammenführung theoretischer Aspekte und recherchierter Erkenntnisse stattfindet und in den Entwurf eines Formats für Erwachsene mündet. Dieser Formatentwurf soll als anwendungsbasiertes Ergebnis der Beschäftigung und als Handreichung dienen. Ein Fazit beschließt die Arbeit in **Kapitel neun**.

Die Dissertation zielt auf einen Erkenntnisgewinn zur Situation und Konzeption der Musikvermittlung für Erwachsene in Deutschland. Nicht alle Themen, die dieses Forschungsinteresse berührt, können durch diese Arbeit abgedeckt werden. So kann die Erhebung dieser Arbeit nur indirekt zu der Nicht-Besucher-Forschung beitragen: Erkenntnisse über die Menschen, die Kulturangebote gar nicht oder nur selten in Anspruch nehmen, gibt es kaum – ein Umstand, der die angesprochene Notwendigkeit der Forschung unterstreicht, dem auch das Dissertationsprojekt Rechnung trägt durch seinen Schwerpunkt auf zeitgemäße Lösungsansätze. Der Blick der Arbeit richtet sich zwar auf das musikkulturelle Angebot, nicht jedoch auf die (Nicht-)Besucherinnen; die Dissertation kann und sollte aber als Basis weiterer wissenschaftlicher Beschäftigung mit diesem Sachverhalt genutzt werden.

⁸ Vgl. Deutsche Orchestervereinigung: „Klassikland Deutschland“. In: dov.org: <https://www.dov.org/klassikland-deutschland>. [08.03.21]

Insgesamt soll diese Arbeit helfen, die Diskussion, was Musikvermittlung für Erwachsene für Voraussetzungen, Überlegungen und Zielsetzungen hat, anzustoßen und voranzutreiben.

II. Begriff ‚Musikvermittlung‘: Geschichte und Entwicklungen

Musikvermittlung ist schon lange Teil der Auseinandersetzung darüber, welchen Platz klassische Musik in der deutschen Gesellschaft einnimmt, auch wenn der konkrete Begriff erst verhältnismäßig spät aufkam, wie noch zu zeigen sein wird. Die Auseinandersetzung über klassische Musik ist eine öffentliche; Musikvermittlung zielt nämlich auch heute selten auf das Hören im privaten Raum, sondern auf die öffentlich-kollektive Erfahrung, ein Musikstück im Beisein anderer Menschen zu erleben. Zwar änderten sich die Herangehensweisen und Überzeugungen in den Jahrzehnten bis 1970 und auch danach, doch als Ziel der Bemühungen um Musikvermittlung konnte stets gelten, dass mehr Menschen klassische Musik hören sollten.

II.1 Kurze Geschichte des Begriffs

In dieser Arbeit liegt der Fokus auf Entwicklungen der Musikvermittlung mit Beginn der 1968er-Bewegung, weil im Rahmen dieser Jahre der Ausspruch ‚Kultur für alle‘ von Kultursenator Hilmar Hofmann geprägt worden ist und dieses Motto bis heute nachwirkt – ebenso als Credo aller, die sich um kulturelle Teilhabe in verschiedensten Ausprägungen bemühen wie als Zielformulierung einer offenen Gesellschaft.

Daher wird die Geschichte der ersten Bemühungen, klassische Musik Menschen zugänglich zu machen, nur überblicksartig skizziert, beginnend mit Konzertkritiken und Publikationen zu Aufführungen klassischer Musik im Rahmen von Konzerten Ende des 19. Jahrhunderts bis hin zu den Entwicklungen in der Weimarer Republik wie der Arbeiterinnenbildung. In dieser Auseinandersetzung muss

eine Auswahl vorgenommen werden, was bedeutet, dass Aspekte der Erwachsenenbildung und -Weiterbildung der Zeit vor 1970 nicht in der ihnen angemessenen Ausführlichkeit behandelt werden können.⁹

Zu den Fixpunkten der Jahre 1945, 1968 und 2000 wird die Geschichte der Musikvermittlung in Deutschland skizziert bzw. in der für die Arbeit notwendigen Intensität beleuchtet. Im Anschluss an diese historische Darstellung, die auch herausstellen soll, ab welchem Zeitpunkt Erwachsene im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit von Musikvermittlung standen, wird dargestellt, inwiefern sich Musikvermittlung als eigenständige Disziplin, mit Wurzeln in der Musikwissenschaft und der kulturellen Bildung (und damit der Kulturwissenschaft) entwickelt hat. Schließlich soll es, nach der Innensicht auf die Disziplin selbst, im dritten Unterkapitel um den Außenblick gehen: Wie positioniert sich Musikvermittlung in der Bildungslandschaft Deutschland? Welchen Platz nimmt Musikvermittlung als Teil der kulturellen Angebote in Deutschland ein? Dieser kapitelabschließende Fokus leitet zur Beschäftigung mit kultureller Erwachsenenbildung im dritten Kapitel über.

Anfänge der Musikvermittlung in Deutschland

Schriftliche Einschätzungen musikalischer Aufführungen zählen bis heute zum Feuilleton-Repertoire überregionaler Zeitungen, neben einschlägigen Fachzeitschriften, deren ganzes Interesse dem Markt der klassischen Musik gilt. Doch schon im 18. Jahrhundert wurden Publikationen verbreitet, die für ein besseres Verständnis und ein intensiveres Hören der Zuschauerinnen sorgen sollten:

Die 1736 veröffentlichte Liedersammlung des Autors Johann Sigismund Scholze kann als frühes Beispiel herangezogen werden¹⁰, auch Komponist und Publizist Friedrich Rochlitz als Gründer der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 1798 und Musikkritiker Johann

⁹ Für die Beschäftigung mit dieser Zeit sind die Publikationen von Joachim H. Knoll und Rolf Arnold empfohlen.

¹⁰ Vgl. Scholze, Johann Sigismund: *Sperontes' singende Muße an der Pleiße in 2 mahl 50 Oden, der neuesten und besten musicalischen Stücke mit den darzu gehörigen Melodien zu beliebter Clavier-Übung und Gemüths-Ergötzung*. Leipzig: VEB-Verlag, 1964 [1736].

Friedrich Reichardt waren Wegbereiter, die mit werkbezogenen Analysen die frühe Musikbetrachtung in dieser Zeit verschriftlichten und so öffentlich machten. Prominente Nachfolger dieser allerdings für fachkundige Leserinnen veröffentlichten Texte waren E. T. A. Hoffmann (unter anderem als Musikkritiker der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*) sowie Hector Berlioz und Robert Schumann in der Mitte des 19. Jahrhunderts.¹¹

Einführungsvortrag und Konzertkritik können als beständige Hauptvertreter der praktizierten Musikvermittlung gelten, weil sie über Jahrzehnte konsistent und darüber hinaus deutschlandweit angeboten werden. Über die informative Komponente der Vorträge hinaus hatten sie – zumindest seit dem späten 19. Jahrhundert – auch eine bildungspolitische Komponente. Mit Begründung der Weimarer Republik 1918 sollte ein neues Menschenbild zum gesellschaftlichen Idealbild gehören: Auch Arbeiterinnen, die bisher nicht im Fokus der Bildungsanstrengungen des Kaiserreichs standen, sollten nun zu souveränen Bürgerinnen mit einer gewissen Allgemeinbildung werden. Zu dieser Ausbildung eines ‚neuen Menschen‘ gehörte auch die musische Bildung im weitesten Sinne, das Bekanntmachen mit Geschichte und Persönlichkeiten der klassischen Musik. Diese Anstrengungen waren sehr viel weitreichender, als es diese Darstellung erlaubt, es sei aber betont, dass die klassische Musik ganz eindeutig zu den notwendigen Bildungs-Grundlagen gezählt wurde, sodass der Einführungsvortrag in den fünfzehn Weimarer Jahren seine stabile Basis entwickeln konnte, aus der er sich dann nach der nationalsozialistischen Diktatur weiter etablieren konnte. Das bedeutet allerdings nicht, dass der Einführungsvortrag und andere musikvermittelnde Aktivitäten in den Jahren 1933-1945 nicht stattgefunden haben. Unter dem Namen der „weltanschaulichen Schulung“¹² sollte auch während des Nationalsozialismus die klassische Musik einer großen Mehrheit vertrauter gemacht werden –

¹¹ Zur weiteren Beschäftigung wird empfohlen: Obert, Simon; Trümpi, Fritz [Hrsg.]: *Musikkritik. Historische Zugänge und systematische Perspektiven*. Wien: Mille Tre Verlag, 2015.

¹² Benz, Wolfgang: *Geschichte des Dritten Reiches*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2000, S. 59.

allerdings mit klarer indoktrinatorischer Motivation! Besonders auf systembeliebte Komponisten wie Richard Wagner oder Carl Orff wurde der Schwerpunkt dieser „Schulung“, mit besonderer Nutzung des Rundfunks, gelegt.¹³

Der neue Weg durch ‚Kultur für alle‘

Auch nach 1945 waren Dirigenten wie Herbert von Karajan und Wilhelm Furtwängler, die während der nationalsozialistischen Diktatur prägend gewesen waren, sehr beliebt und weiterhin ‚Hauptbotschafter‘ der klassischen Musik in Deutschland und aus Deutschland. Diese Aussage soll nicht unterstellen, dass Karajan und Furtwängler durch ihre Musikpraxis nationalsozialistische Werte vermittelten oder diese Überzeugung teilten; es ist lediglich festzustellen, dass die große politische und gesellschaftliche Zäsur, die das Kriegsende in Deutschland bedeutete, in der Branche der klassischen Musik in Deutschland nicht so deutlich stattfand.

Vor dem Ausspruch ‚Kultur für alle‘ lautete die Losung: *Wohlstand für alle* – zunächst als Versprechen, dann als Realität; denn als Bundeskanzler Ludwig Erhard 1957 das Buch mit ebendiesem Titel veröffentlicht¹⁴, sind die ersten, für viele Menschen in Deutschland entbehrungsreichen Nachkriegsjahre bereits Vergangenheit. Auch für die Praxis der klassischen Musik in Deutschland war Erhards politischer Ausspruch von richtungsweisender Bedeutung, denn auch von 1945 bis 1970 sind gesellschaftliche Rahmenbedingungen wichtig, die für das Wachsen des Marktes der klassischen Musik und die Beliebtheit dieser Kulturform zuträglich sind. Statussymbole, die auf monetären Erfolg schließen lassen, werden in dieser Zeit gerne präsentiert, und Wohlstand zeigt sich in dieser Zeit auch durch die Potenz, sein Geld für Genuss und Kultur auszugeben. Nicht immer sind Konsumgüter, die angesammelt werden, explizite Wertanlagen.

¹³ Zur weiteren Beschäftigung mit den als ‚wertvoll‘ titulierten kulturellen Inhalten und Personen während des Nationalsozialismus in Deutschland sind Christian Adams *Lesen unter Hitler* (Berlin: Galiani, 2010) und Hans-Ulrich Thamer *Berlin im Dritten Reich. Herrschaft und Alltag unter dem Hakenkreuz* (Berlin: Eisengold, 2014) zu empfehlen.

¹⁴ Erhard, Ludwig: *Wohlstand für Alle*. Berlin: Econ Verlag, 2020 [1957].

Die Tatsache allerdings, dass man Gegenstände präsentiert, ohne sie (unbedingt) täglich zu nutzen, verweist auf einen Luxus, den man sich gönnt, mehr als nur lebensnotwendige Dinge zu erwerben oder sich viele Gedanken darüber machen zu müssen, was man kauft, weil man nicht in einer finanziell eingeschränkten Lage ist.

Lange galt es als routinierte soziale Praxis, in Konzerte klassischer Musik zu gehen, was für die Generation der ab 1970 geborenen hingegen nicht mehr selbstverständlich war. Stattdessen ließ sich in dem Besucherinnendurchschnittsalter von klassischen Konzerten eine

Art Wellenbewegung [beobachten], in der der Gipfel der am stärksten besetzten Altersgruppe immer weiter in die nächst höhere Altersgruppe wandert¹⁵,

da für einen Großteil der Kulturrezipientinnen vor allem eine musikalische Sozialisation durch Pop- und Rockmusik stattfand. Ein entscheidender Punkt ist: Der Konzertbesuch wurde nicht mehr zum selbstverständlichen Zeitvertreib, dem alle Milieus, wie bisher, nachgingen.¹⁶

Hilmar Hoffmann, Kulturpolitiker in Frankfurt von 1970 bis 1990, hatte mit seiner Schrift *Kultur für alle*¹⁷ 1979 ein Statement der kulturpolitischen Praxis gesetzt. Heute wird Hoffmanns Schrift v. a. herangezogen, wenn die Integration von Minderheiten wie Flüchtlinge in die Gesellschaft Deutschlands diskutiert wird. Dass für ein solch gesellschaftsrelevantes Ziel wie die Integration ein bekannter Ausspruch bemüht wird, ist zwar nachvollziehbar. Plädiert hatte Hoffmann in seiner Schrift allerdings dafür, dass Städte allen Bewohnerinnen Kulturveranstaltungen zugänglich machen sollten, unabhängig von Milieu oder Vorbildung. Hoffmanns ursprüngliche Aussage betraf also nicht nur Gruppen von Menschen, deren Integration in die Gesellschaft in vielerlei Hinsicht nötig war, sondern

¹⁵ Gembris, Heiner; Menze, Jonas: „Zwischen Publikumsschwund und Publikumsentwicklung. Perspektiven für Musikerberuf, Musikpädagogik und Kulturpolitik“. In: Tröndle 2018, S. 311.

¹⁶ Vgl. hierzu Rhein, Stefanie: „Musikpublikum und Musikpublikumsforschung“ In: Glogner-Pilz, Patrick; Föhl, Patrick S.: *Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und -befunde*. Wiesbaden: Springer 2016.

¹⁷ Hoffmann, Hilmar: *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*. Frankfurt am Main: Fischer-Verlag, 1979.

ein Verständnis von Kultur, das alle potenziellen Kulturnutzerinnen miteinschloss.

Viele Initiativen und ein wegweisender Film

In den 1990er Jahren bis zu Beginn des 21. Jahrhunderts erlebte der Begriff der Musikvermittlung sein bisher produktivstes Jahrzehnt. Die Ausrichtung an Hoffmanns Ausspruch beeinflusste nicht nur die politische Diskussion sondern auch die kultur-reale Umsetzung des Vermittlungsgedankens, nämlich die architektonische Orientierung der Konzerthäuser in den folgenden Jahrzehnten. Gebäude wie die Stuttgarter Liederhalle (erbaut 1994) oder der Münchner Gasteig (erbaut 1985) trugen der Idee Rechnung, Musikhäuser mit einem spartenoffenen Programm anzubieten, sodass möglichst viele (Musik-) Geschmäcker in breit gefächerten Programmen repräsentiert werden und sich so möglichst viele Menschen mit diesen Konzepten einer Musikinstitution identifizieren konnten. Sie waren damit eher ‚Mehrzweckhallen der Musik‘ als akustisch perfekt ausgerichtetes Haus.

1998 legte die Studie *Konzertpädagogik – Konzeptionen von Konzerten für Kinder und Jugendliche*¹⁸ der Kulturpädagogin Anke Eberweins einen Grundstein für die intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Vermittlung klassischer Musik. Eberwein untersuchte Veranstaltungen von 76 Orchestern deutschlandweit, die mit dem Ziel, den Zugang zu klassischer Musik zu erleichtern, durchgeführt worden waren.

Erkenntnissen dieser Studie folgten bald mehrere Initiativen und eine vertiefte theoretische Auseinandersetzung mit Musikvermittlung: Ebenfalls 1998 wurde der Studiengang ‚Musikvermittlung‘ (zunächst als Weiterbildungsstudiengang) an der Hochschule für Musik Detmold initiiert, bereits 1997 hatte das Kölner *Büro für Konzertpädagogik* mit der Arbeit begonnen, das sich als „Projektschmiede“ für „innovative Ideen für partizipative Musikprojekte“ definiert.¹⁹ Im Jahr 2000

¹⁸ Eberwein, Anke: *Konzertpädagogik – Konzeptionen von Konzerten für Kinder und Jugendliche*. Hildesheim: Hildesheimer Universitätschriften Band 6, 1998.

¹⁹ Büro für Konzertpädagogik: „Portrait“. In: *Konzertpädagogik.de*: <http://konzertpaedagogik.de/category/portrait/>. [12.03.21]

starteten die *Jeunesses Musicales Deutschland* die 'Initiative Konzerte für Kinder', außerdem erschien im selben Jahr erstmals die Rubrik ‚Musikvermittlung‘ in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, die bis heute weitergeführt wird. Die Beschäftigung mit Musikvermittlung, sowohl was ihre praktische Umsetzung als auch ihre inhaltliche Positionierung und ihre theoretischen Konzeptionen angeht, wurden in den folgenden Jahren weiter intensiviert: 2002 erschien die Monographie *Spielräume Musikvermittlung*²⁰, die der Musikpädagoge Ernst Klaus Schneider zusammen mit den Musikvermittlerinnen Constanze Wimmer und Barbara Stiller veröffentlichte – eine Publikation, die 2011 neu aufgelegt wurde und aktualisierte Daten veröffentlichte. 2002 gründete sich ebenfalls die Education-Abteilung der Berliner Philharmoniker, bevor dann im Folgejahr die Filmdokumentation *Rhythm Is It!*²¹, die von einem Musikprojekt des Dirigenten Simon Rattle und Kindern und Jugendlichen aus sozial oder finanziell problematischen Milieus handelt, sehr erfolgreich in deutschen Kinos lief.

Bei all diesen Publikationen und Initiativen waren Kinder und Jugendliche Zielgruppen der Anstrengungen, klassische Musik zugänglich zu machen. Zwar kann nicht belegt werden, dass Erwachsene als Zielgruppe nicht auch mitgedacht wurden, wenn über mögliche Konzepte und Formate nachgedacht und geschrieben wurde, doch explizit wurden sie selten oder gar nicht genannt.

2007 wurde mit der Gründung des njo eine Dachorganisation der Musikvermittlung in Deutschland auf den Weg gebracht, die sich auch mit Erwachsenen als Zielgruppe beschäftigt.

Nach diesem aktiven Jahrzehnt der öffentlichen Auseinandersetzung mit Musikvermittlung in Deutschland ließ die Intensität der Beschäftigung nicht nach. Das zweite Jahrzehnt des Jahrhunderts begann mit Publikationen, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven

²⁰ Schneider, Ernst Klaus; Stiller, Barbara; Wimmer, Constanze: *Spielräume Musikvermittlung. Konzerte für Kinder entwickeln, gestalten, erleben*. Regensburg: ConBrio, 2002.

²¹ *Rhythm Is It!* Deutschland: Boomtown Media, 2004. Regie: Thomas Grube, Enrique Sánchez Lansch. Drehbuch: Thomas Grube. Film. Dauer: 100 Minuten, Farbe.

mit dem Thema Musikvermittlung beschäftigten und dabei zu durchaus anderen Ergebnissen kamen.

2010-2020: Standortbestimmung und Forderungen

Im September 2010 wurde die kritische Auseinandersetzung des Musikjournalisten Holger Noltze mit dem Betrieb klassischer Musik und der praktischen Umsetzung von Musikvermittlungs-Formaten unter dem Titel *Die Leichtigkeitlüge* veröffentlicht, zwei Monate später wurde die Studie *Exchange – Die Kunst, Musik zu vermitteln* der Professorin und Kulturmanagerin Constanze Wimmer online gestellt. Die *Exchange*-Studie²² und die *Leichtigkeitlüge*²³ sind deswegen so entscheidende Publikationen, weil sie ein großes mediales Echo erfuhren und weit über Fachkreise hinaus diskutiert wurden. Während Noltze den Schwerpunkt auf das Plädoyer einer Kulturrezeption legt, die die Rezipientin auch herausfordern darf, macht Wimmer zum erklärten Ziel ihrer Studie, genauen Einblick in die Praxis der Musikvermittlung durch Expertinneninterviews zu erhalten. Viele Veröffentlichungen, die sich direkt oder indirekt mit Musikvermittlung beschäftigen, wurden seitdem publiziert und stellen unter anderem die Frage, wo ob nicht schon das Konzertereignis selbst als Musikvermittlung gelten kann oder ob es musikvermittelnde Aspekte, die über das reguläre Konzert hinaus gehen, braucht.²⁴ 2014 erschien der Sammelband *Musikvermittlung wozu?*, der von der Musik-Fachzeitschrift *Das Orchester* veröffentlicht worden war²⁵ und diverse Sichten auf das Thema Musikvermittlung versammelte. Ein Jahr später wurde vom Rat für Kulturelle Bildung unter dem Titel *Zur Sache. Kulturelle Bildung: Gegenstände, Praktiken und Felder* neben anderen Disziplinen auch musikvermittelnde Tätigkeitsfelder

²² Wimmer, Constanze: *Exchange. Die Kunst, Musik zu vermitteln. Qualitäten in der Musikvermittlung*

und Konzertpädagogik. Salzburg: Stiftung Mozarteum, 2010.

²³ Noltze, Holger: *Die Leichtigkeitlüge. Über Musik, Medien und Komplexität*. Hamburg: Edition Körber-Stiftung, 2010.

²⁴ Vgl. Tröndle, Martin [Hrsg.]: *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld: transcript, 2009.

²⁵ Rüdiger, Wolfgang [Hrsg.]: *Musikvermittlung – wozu? Umriss und Perspektiven eines jungen Arbeitsfeldes*. Mainz: Schott, 2014.

untersucht.²⁶ In der populärwissenschaftlichen Streitschrift *Klassikkampf*²⁷ wurde 2017 die Diskussion der gesellschaftsrelevanten Aspekte klassischer Musik vehement geführt, während 2018 Martin Tröndles Sammelband *Das Konzert II* überarbeitet und ergänzt erschien²⁸, neun Jahre seit der Veröffentlichung des ersten Bandes²⁹. Diese Aufzählung verdeutlicht, dass das Themenfeld Musikvermittlung von verschiedenen Akteurinnen – sowohl von einer Fachzeitschrift, einem Expertengremium, Einzelpersonen sowie mehreren Stimmen in einem Sammelband – immer noch als relevant bewertet wird und als lebendiger gesellschaftlicher Topos diskutiert wird.

Über die schriftliche Auseinandersetzung hinaus finden Veranstaltungsreihen und Workshops statt, die sich mit Musikvermittlung in ihren vielen Ausformungen beschäftigen. Seit 2008 veranstaltet das *körper forum* die bereits erwähnte Tagung *The Art of Music Education*. Dass im Plenum und auch in Expertinnendiskussionen neben den hauptberuflichen Musikvermittlerinnen dabei Akteurinnen diverser Arbeits- und Berufsbereiche (Lehrerinnen, Forscherinnen und Politikerinnen) in die Diskussionen miteinbezogen werden, ist kennzeichnendes Merkmal der Tagung. 2010 bis 2016 schrieb die Körper-Stiftung außerdem das Reisestipendium der *Masterclass on Music Education* aus, die zum Ziel hatte, die Professionalisierung der Ausbildung von Musikvermittlerinnen voranzutreiben³⁰.

Und auch die kritische Auseinandersetzung mit den Zielen der Musikvermittlung fand statt, wie das Konzept *No Education* der Ruhrtriiennale 2014 zeigte. Basis dieses Konzepts war das „unbedingte[n] Vertrauen, dass jeder (...) ein direktes,

²⁶ Rat für Kulturelle Bildung e. V.: *Zur Sache. Kulturelle Bildung: Gegenstände, Praktiken und Felder*. Essen, 2015.

²⁷ Seliger, Berthold: *Klassikkampf. Ernste Musik, Bildung und Kultur für alle*. Berlin: Matthes & Seitz, 2017.

²⁸ Tröndle, Martin [Hrsg.]: *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*. Bielefeld: transcript, 2018.

²⁹ Vgl. Tröndle 2009

³⁰ Körper-Stiftung: „Abschluss der Körper Masterclass on Music Education“. In: koerber-stiftung.de, 2016: <https://www.koerber-stiftung.de/abschluss-der-koerber-masterclass-on-music-education-607>. [14.03.21]

unvoreingenommenes Verhältnis zu Kunst entwickeln“ könne. Zentral war daher, laut Editorial des Festivals, „gefühltes, intuitives Wissen auf die gleiche Ebene zu stellen wie (...) explizites, angelerntes Wissen.“³¹ Wenn die Entwicklung von Musikvermittlung beschrieben werden soll, sind ganz klar auch Online-Formate und -Angebote zu erwähnen; nicht als Ergänzung des ‚analogen Programms‘, sondern als eigenständiger Bereich zeitaktueller Musikvermittlung. 2014 ging das „Online-Magazin für klassische Musik“ *VAN online*³², was aktuelle Diskussionen in der Branche der klassischen Musik in Form von Reportagen, Porträts, CD-Besprechungen und Konzertrezensionen aufgreift. Zwei Jahre später gingen gleich drei Multiplikatoren klassischer Musik online, nämlich die App *Idagio*, der Blog *nusic* sowie das Start-Up *takt1*³³. Während sich *nusic*, Ergebnis einer Kooperation des Magazins *Rondo* und dem Festival *Heidelberger Frühling*, durch Einträge junger Autorinnen ausgezeichnet, positionieren sich die App *Idagio* und die „digitale Plattform für klassische Musik“³⁴ *takt1* als internetbasierte Angebote, klassische Musik über kuratierte Inhalte wie beispielsweise Audio- und Videoformate zu vermitteln. Eine vertiefende Beschäftigung mit den Chancen digitaler Informationen und Angebote erfolgt an ausgewählten Stellen der Arbeit.

Die folgende Zeitleiste veranschaulicht, wie sich Musikvermittlung in den vergangenen zwanzig Jahren entwickelt hat, ein besonderer Fokus liegt dabei auf den ‚Spotlights‘ und digitalen Entwicklungen. Es werden keine kausalen Zusammenhänge suggeriert, und inwiefern sich theoretische oder praktische Wegmarken aufeinander beziehen, ist nicht Ziel der Veranschaulichung. Die Zeitleiste soll lediglich

³¹ Beides Kultur Ruhr GmbH: „15. August – 28. September 2014“. In: Archiv Ruhrtriennale, 2014: <https://archiv.ruhrtriennale.de/archiv/2014>. [14.03.21]

³² VAN Verlag GmbH: *VAN. Online-Magazin für klassische Musik*: <https://www.van-magazin.de/>. [14.03.21]

³³ IDAGIO GmbH: *Willkommen bei IDAGIO. Das weltweit einzige Audio-Streaming + Konzertangebot für klassische Musik*: <https://www.idagio.com/de/>. [14.03.21]; *nusic.de*; Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling gGmbH: *nusic. Onlinebiotop für Klassik und Musikkultur*: <https://www.nusic.de/>. [14.03.21]; ClassiConn Dortmund GmbH & Co KG: *takt1 – Das Beste der klassischen Musik im Netz*: <https://www.takt1.de/>. [14.03.21]

³⁴ ClassiConn Dortmund GmbH & Co KG: „Häufig gestellte Fragen“. In: *takt1.de*: <https://www.takt1.de/faq/>. [14.03.21]

verdeutlichen, dass sich Musikvermittlung theoretisch, praktisch und online mit unterschiedlichen Erkenntnissen entwickelt hat.

Praktisch	Theoretisch	Online
1997 Eröffnung <i>Büro für Konzertpädagogik</i>		
Seit 1998 Studiengang in Detmold	1998 Publikation Eberwein	
2000 Initiative Jeunesses Musicales Deutschland		
2002 Eröffnung der Education- Abteilung der Berliner Philharmoniker	2002 Publikation Schneider, Stiller, Wimmer	
2003 Film <i>Rhythm Is It!</i>		
2007 Gründung njo		
Seit 2008 Tagung <i>The Art Of Music Education</i>		
	2009 Publikation Tröndle	
2010-2016 <i>Masterclass On Music Education</i>	2010 Publikationen Noltze und Wimmer	
	2014 Publikation Rüdiger	2014 Gründung VAN
2015 DOV-Konferenz		
		2016 Gründung Idagio, nusic, takt1
	2017 Publikation Seliger	
	2018 Publikation Tröndle	

Abb. 1: Zeitleiste Musikvermittlung seit den 1990er Jahren

Exkurs: ‚Music Education‘ im anglo-amerikanischen Raum

In Großbritannien hat die Praxis der ‚musical education‘ mittlerweile Tradition, und der *Arts Council* ist seit 1946 zuständig dafür, dass der britischen Bevölkerung der Zugang zu Kultur vereinfacht bzw. ermöglicht wird. In Schulen werden regelmäßig Initiativen konzipiert und finanziell unterstützt³⁵, viele Museen haben regelmäßig freien Eintritt oder bieten ermäßigte Eintrittskarten an. Die doppelte Übersetzungsleistung des Wortes ‚education‘ (nämlich sowohl ‚Erziehung‘ als auch ‚Bildung‘) verdeutlicht die Auffassung der Aufgabenspannbreite der ‚musical education‘ im Vereinigten Königreich. Denn damit ist gemeint, dass – vor allem Kinder und Jugendliche – kulturell ‚erzogen‘ werden sollen, indem ihnen Kontexte und Inhalte nahe gebracht werden, aber dass sie auch gleichzeitig musikalische Bildung erfahren; was eine spielerische Herangehensweise an kulturelle Konzepte und Inhalte nicht verstellen soll.

II.2 Musikvermittlung als Teil der Musikwissenschaft

Wie durch die historische Entwicklung aufgezeigt wurde, war Musikvermittlung von Beginn an eine Branche, die sich ebenso durch praktische wie auch durch theoretische Errungenschaften weiterentwickelte; wichtige Impulse kamen sowohl aus Studien und Publikationen wie auch durch die Umsetzung und das Ausprobieren von Ideen, Überzeugungen und Erfahrungen, wie musikalische Inhalte am besten zu vermitteln seien.

Im Verlauf dieses Kapitels soll nun vertieft werden, dass das ‚Dazwischen-Sein‘, wodurch sich die Branche der Musikvermittlung von Anfang an konstituierte, nach wie vor ihr Hauptmerkmal ist. Es soll erläutert werden, wieso sich Musikvermittlung für Erwachsene gut eignet, als Tätigkeitsfeld im Transferbereich zwischen Praxis und Wissenschaft diskutiert zu werden. Denn Musikvermittlung ist so

³⁵ Arts Council England: „Music Education Hubs“. In: [artscouncil.org.uk: https://www.artscouncil.org.uk/music-education/music-education-hubs#section-4](https://www.artscouncil.org.uk/music-education/music-education-hubs#section-4). [14.03.21]

abhängig von Voraussetzungen und Rahmen der Vermittlungsleistung, dass es nicht nur einen Standard geben kann.

Das Ineinandergreifen von Theorie und Praxis befruchtet sich gegenseitig; theoretische Konzepte können in der Praxis erprobt werden und so im Idealfall zu einem Überdenken und Verbessern der theoretischen Diskussion führen. Dieses Wechselverhältnis sorgt in der Branche der Musikvermittlung für eine schnelle Entwicklung und Änderung der Branche und zeigt sich in den diversen beruflichen Zugehörigkeiten der Akteurinnen bzw. Theoretikerinnen der Musikvermittlung. Diese hängen eng mit den Zielen von Musikvermittlung zusammen, die einzelne Akteurinnen nicht selten unterschiedlich definieren. Denn die erste Antwort auf die zentrale Fragestellung: „Was ist Ziel der Musikvermittlung?“ ist vielleicht schnell gefunden: „Mehr Menschen für klassische Musik gewinnen.“ Wenn man aber weiter fragt, wie dieses Ziel umgesetzt werden soll, gibt es entscheidende Unterschiede in der Herangehensweise. Wenn Musikvermittlung beispielsweise in erster Linie dazu dienen soll, Publikum für ein Konzerthaus zu gewinnen, stärkt diese Zielsetzung die Definition von Musikvermittlung als Teil des *Audience Development*, also der Marketingsparte der Besucherinnenentwicklung. Nicht jedes Konzept von Musikvermittlung sieht vor, Kenntnisse über das Musikstück zu vermitteln, oder eine Art ‚Anleitung‘ zum Hören zu geben, was auch zeithistorische Kontexte der Werkentstehung und Anekdoten der Komponistinnen miteinbeziehen kann.

Ein anderes Verständnis von Musikvermittlung beinhaltet nicht nur das Erklären der Werkgeschichte eines bestimmten Stücks klassischer Musik sondern auch, Begeisterung für Werke klassischer Musik zu wecken.

‚Eine Möglichkeit der persönlichen Entfaltung bieten‘, auch das kann ein legitimes Ziel von Musikvermittlung sein – egal, ob sie aktiv umgesetzt wird durch Musizieren und Mitsingen (also durch die Gestaltung des Formats gemeinsam mit dem Publikum und Impulse aufnehmend) oder ‚passiv‘, durch die Schaffung eines Raumes, in

dem sich Teilnehmende auf das Hören von Musik konzentrieren können.

Andere Akteurinnen verleihen ihrer Überzeugung, Musikvermittlung gehöre zum Bereich der außerschulischen Musikpädagogik, Ausdruck, indem sie methodische Hinweise formulieren, die vor allem auf pädagogische Ziele wie Erziehung und Lernen zielen. Prominente Vertreterin dieser Richtung ist Constanze Wimmer, die postuliert, die Begriffe Konzertpädagogik und Musikvermittlung beschreiben einen „musikpädagogischen Ansatz“³⁶.

Wenn sich also Forschung mit Musikvermittlung auseinandersetzen möchte, muss sie klar definieren, was ihr Ziel ist, für wen diese Forschung nützlich sein kann und inwiefern diese Forschung anstrebt, die Praxis der Musikvermittlung zu erweitern. Es ist legitim, theoretische Überlegungen anzustrengen, und auch, Forschung zu betreiben, die nicht empirischen Forschungsansätzen folgt – diese Arbeit wird ja geschrieben, weil es aus Sicht der Autorin zu wenig wissenschaftliche Beschäftigung mit der speziellen Form der Musikvermittlung für Erwachsene gibt. Allerdings sollte im besonderen Fall der Musikvermittlung, die durch und durch eine praxisorientierte Disziplin ist, immer mitgedacht werden, wie die wissenschaftlichen Erkenntnisse angewendet werden können. Denn Musikvermittlung ist ein ‚Gegenwarts-Beruf‘. Selbst mehrere Konzerte innerhalb einer Vermittlungsreihe können sich unterscheiden in Ort, Uhrzeit, Musikerinnen oder Musikauswahl. Diese immer unterschiedliche Vermittlungssituation ist also grundsätzlich festzustellen; vor allem aber gilt es zu beobachten, dass diese stets unterschiedliche Situation die Vermittlung im Moment konstituiert: Bei einem Musikvermittlungsformat im Freien, das wochentags stattfindet (zum Beispiel vor einem Open-Air-Konzert) arbeitet die Musikvermittlerin unter anderen Voraussetzungen als in der Nachbereitung eines Konzerts, das am Wochenende in einem Konzerthaus stattfindet; und auch dabei ist noch einmal zu unterscheiden, ob der Raum der

³⁶ Wimmer 2010, S. 17.

Vermittlung ein Konzertsaal, ein Foyer oder ein offener Raum wie der Marktplatz einer Stadt ist.

Festzuhalten ist, dass eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Musikvermittlung auf einen stetigen Praxis-Rückbezug angewiesen ist. In Hinblick auf die spezielle Ausprägung der Musikvermittlung für Erwachsene, die in dieser Arbeit beleuchtet wird, ist allerdings festzustellen, dass es dieser Form der Musikvermittlung nicht nur an gesellschaftlicher Sichtbarkeit sondern auch an akademischer Aufmerksamkeit fehlt.

Musikvermittlung kann und sollte als wissenschaftliche Unterkategorie von Musikwissenschaften gesehen werden, die sich neben der theoretischen Auseinandersetzung mit musikologischen Inhalten auch auf die kulturelle Durchführung von Konzepten der Musikvermittlung für Erwachsene bezieht. Es soll um eine weitere Theoriebildung der Musikvermittlung für Erwachsene gehen, und dazu ist ein Blick auf die Vielseitigkeit der Ausgestaltung der Disziplin der Historischen Musikwissenschaften nötig. Musikvermittlung ist gerade wegen ihrer charakteristischen Vielgestaltigkeit, wegen ihres ‚Sowohl-als-auch‘ in der Beschäftigung mit Moment-Kunst, sowie der Berufe- und Zielvielfalt Teildisziplin der Musikwissenschaft, denn auch Musikwissenschaft ist eine Disziplin mit konstitutiven Schnittstellen zu anderen Wissenschaften. In zunehmendem Maße wurde in den vergangenen Jahrzehnten diskutiert, wie sich die Musikwissenschaft als Disziplin selbst versteht. Ob nämlich die Auffassung des renommierten Musikwissenschaftlers Carl Dahlhaus eines von gesellschaftlichen Kontexten unabhängigen Werks, das einer „musikalischen Logik“³⁷ folgt, zuzustimmen ist, oder ob sich Musik in ihrem Zeitkontext immer neuen Zuschreibungen, die auch über musikharmonische Analysen hinausgehen, stellen muss, wurde diskutiert³⁸.

³⁷ Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Bremen: Laaber 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), S. 302.

³⁸ Vgl. Knaus, Kordula: *Musikwissenschaft studieren. Arbeitstechnische und methodische Grundlagen*. München: UTZ-Verlag, 2012.

In dieser Arbeit wird Musikvermittlung als Teil-Disziplin der praktizierten Musikwissenschaften definiert, da das Tätigkeitsfeld musikalisches Wissen wie z. B. die musikalische Analyse des Notentextes ebenso voraussetzt wie Methoden, die im Zusammenhang mit musikwissenschaftlichen Inhalten angewendet werden können. Die Analyse des Notentextes und das musikwissenschaftliche Verständnis der Partitur sind dabei weiterhin zentral und erster, wichtiger Schritt auf dem Weg des Verständnisses eines Musikstücks: Man muss in die Noten schauen. Kernmethoden der Musikwissenschaft sind Harmonielehre, Formenlehre, Musiktheorie, Gehörbildung, und dieser Kern ist notwendig. Darüber hinaus strebt diese Arbeit aber eine weitere Begriffsdefinition der Musikwissenschaften an, denn zum Notenverständnis kommen andere z. T. kulturwissenschaftlich inspirierte Aspekte hinzu: Geschichten, Erzählen, musikalische Anekdoten und Mythenbildung. Zumindest die Historische Musikwissenschaft ist eng verzahnt mit der Kulturpraktik des Geschichten-Erzählens. Deswegen liegt im Erkenntnisinteresse dieser Arbeit die Überzeugung begründet, dass die Wissenschaft der klassischen Musik mehr umfasst als die Werkanalyse. Die Werkanalyse ist zentral für das Erschließen eines Stücks der klassischen Musik; man kann aber einem Musikstück mehr Fragen stellen als diejenigen, die auf harmonische Verbindungen und Form-Arrangements zielen.

Aspekte, die traditionell nicht selbstverständlich zum Wirkungsfeld der Musikwissenschaften gezählt worden sind, wie z. B. performative Elemente der Vermittlungsleistung sowie der Wille, mit den Zuhörerinnen in einen Dialog zu treten über musikalische Inhalte und mögliche Deutungen des Notentextes und somit des Werkes, sind, vor allem mit Blick auf Musikvermittlung für Erwachsene, in diesem Kontext weiterführend.

Musikwissenschaft als eine so breit aufgestellte Wissenschaft zu definieren ist eine streitbare Position; diese Arbeit trägt mit dieser Definition der Entwicklung und Überzeugung Rechnung, dass sich

Musikwissenschaft auf die Kernmethoden berufen und sich gleichzeitig für kulturwissenschaftliche Aspekte öffnen muss.

Ein Merkmal der Wissenschaft der klassischen Musik im 21. Jahrhundert sollte es sein, dass sich diese Wissenschaft nicht den Umgangsweisen verschließen darf, wie klassische Musik heute konsumiert und wahrgenommen wird: Die Musikwissenschaft darf sich nicht scheuen, da sie eine alte Kunst analysiert und diskutiert, die aufgeführt wird in heutigen Kontexten, Methoden aus anderen Disziplinen zu nutzen, weil sich Musik-Gebrauch längst nicht nur noch auf Konzerthäuser und das Musikhören in den eigenen vier Wänden beschränkt. Es geht auch um das Hören in Kollektiven oder auch um Musik, die in digitalen Kontexten erfahrbar gemacht wird.

Deswegen folgt diese Arbeit einem interdisziplinären Weg; Theorien werden ausgewählt, die ebenso aus Kulturosoziologie und Concert Studies kommen wie Ergebnisse aus Onlinerecherche zu berücksichtigen und Methodik aus den Sprach- und Kulturwissenschaften wie die Diskursanalyse nach Foucault zu nutzen. Die Interdisziplinarität, die klassische Musik schon immer besaß – konzertante und szenische Musik, die Literaturzitate nutzt sowie ‚interdisziplinäre‘ Freundschaften³⁹ – hat das Komponieren und Aufführen ebenso wie die Rezeption von klassischer Musik und ihrer Geschichtsschreibung geprägt; klassische Musik war immer schon nicht nur eine theoretische Disziplin. Diese Kunstform wird in der Gesellschaft praktisch realisiert, deswegen braucht es eine breite theoretisch-wissenschaftliche Basis als Grundlage der Auseinandersetzung mit Musikvermittlung. Sie muss sich öffnen für andere theoretische Inhalte, die die Musikpraxis ebenso beeinflussen. Auch die Auseinandersetzung mit außermusikalischen Phänomenen gehört zum Verständnis der Musikwissenschaften, oder, wie Komponist, Autor und Professor für Musik Hanns Eisler formulierte: „Wer nur etwas von Musik versteht, versteht auch davon nichts.“

³⁹ Wie beispielsweise die berühmte Freundschaft zwischen Umberto Eco und Luciano Berio.

Dass eine solche Öffnung der Musikwissenschaften hin zu einem erweiterten Selbst-Verständnis der Disziplin nicht nur als Gedankenexperiment in dieser Arbeit existiert, sondern auch im Fach selbst diskutiert wird, sollen die folgenden Erläuterungen verdeutlichen.

So befasst sich Musikwissenschaftlerin Kordula Knaus mit den Erklärungen, was Musikwissenschaft ausmacht, und gibt in ihrem Grundlagenbuch⁴⁰ Einblick in die vielen Voraussetzungen und Zielsetzungen, unter denen das Fach Musikwissenschaft operiert.

Knaus erklärt, der Diskussionsbedarf innerhalb des Fachs über die Grundsätze der Disziplin habe sich nicht verringert, und es werde rege und regelmäßig neu diskutiert, welche Methoden und wissenschaftlichen Beschäftigungen lohnten, welche eher der Musikpädagogik, der systematischen oder der historischen Musikwissenschaft oder welche der Musiksoziologie zuzuweisen seien.

Im Allgemeinen fand in den letzten Jahrzehnten eine klare Wende zur Betrachtung von Musik als Teil von politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhängen statt⁴¹,

wobei sich ein wichtiger Diskussionsaspekt dabei auf die Unterscheidung von Körper und Denken beziehe.

Schriftlichkeit und Werkbegriff heben beide den textuellen Charakter von Musik hervor. Die ästhetische Erfahrung entzündet sich jedoch nicht so sehr am Notenmaterial, sondern vielmehr an der Musik als klingender Materialität. (...) In dieser Dimension spielt der Körper eine zentrale Rolle, denn Musik wirkt unmittelbar auf den Körper und wird durch körperliche Tätigkeit produziert. (...) Als Schnittstelle zwischen den herkömmlichen Kategorien *Geist* und *Natur* ermöglicht die Thematisierung von Körperlichkeit in der Musikbetrachtung die im Westen traditionelle Trennung zwischen Sinnlichkeit und Rationalität, wenn nicht zu überwinden, so zumindest zu überbrücken.⁴²

Andere Tendenzen plädierten für eine Musikgeschichtsschreibung und eine Lehre der Musikgeschichte, die die diversen personellen,

⁴⁰ Knaus (2012).

⁴¹ Knaus (2012), S. 119f.

⁴² Knaus (2012), S. 118f.

formalen und inhaltlichen Brüche in den Vordergrund stellt, anstatt Musikgeschichte als eine seit den Anfängen chronologische Abfolge zu begreifen,

das Augenmerk verlegt sich von der Makro- zu den Mikrohistorien, von der Betonung von Kontinuitäten auf die Untersuchung von Unterbrechungen, Brüchen und Differenzen⁴³.

Gemeint ist damit zum Beispiel das Thematisieren der Besonderheiten einer Symphonie des 19. Jahrhunderts, die den zeitgenössischen Merkmalen überhaupt nicht entspricht: die Anlage des Stücks in sechs statt vier Sätzen, der Einsatz von zeit-untypischen Instrumenten oder ein ungewöhnlicher Kommentar, den die Komponistin intendierte und verstanden wissen wollte. Die Aufführungsgeschichte kann zu berühmten Anekdoten führen und die Wahrnehmung eines Werkes über Jahrhunderte hinweg prägen, was dann, wenn das Werk musikanalytisch untersucht wird, nicht selten in die Bewertung miteinbezogen wird. Kontexte der Entstehung und Aufführung werden als Teil der Werksgeschichte beurteilt und ‚weitererzählt‘. Dazu gehören ebenso das berühmte ‚Watschenkonzert‘, mit dem die wütende Missachtung des Publikums der von Arnold Schönberg aufgeführten Musik ihren Eingang in die Musikgeschichte fand, so wie die lebensrettende Injektion, die Schönberg bei einem Herzanfall das Leben rettete, und die Musikanlage seines *Streichtrios (op. 45)* nach eigenen Aussagen des Komponisten beeinflusste.

Knaus erklärt zu nicht harmonie-analytischen Aspekten der Musikgeschichtsschreibung:

Aufgrund der Vermehrung der Perspektiven und Methoden [seien] Musikhistorikerinnen und Musikhistoriker zunehmend auf intra- und interdisziplinäre Diskussion angewiesen.⁴⁴

Diese Diskussion der Öffnung hin zu anderen Disziplinen zielt auf die kulturelle Praxis der Aufführung eines Stücks, ohne die die theoretische Befassung ohne Sinn und Ziel sei. Knaus erklärt:

⁴³ Knaus (2012), S. 120f.

⁴⁴ Knaus 2012, S. 120f.

Zu guter Letzt lenkt die Überlagerung der systematischen Perspektive mit der Achse der Produktion den Blick auf den Bereich *kultureller Praxis*, welche am treffendsten vor dem Hintergrund kulturwissenschaftlicher Theorien zu beschreiben wäre.⁴⁵

Dieser Position, es müssten auch Methoden in die Musikwissenschaft Einzug halten, die in den Kulturwissenschaften längst zum Repertoire der wissenschaftlichen Methoden zählen, steht die Auffassung gegenüber, die sich aus Dahlhaus' Überzeugungen ableitet: Werke der klassischen Musik folgten innermusikalischen Grundsätzen, die unabhängig von Zeitkontexten, Personen oder Räumen – allesamt wichtige Kategorien in den Kulturwissenschaften – analysiert und verstanden werden müssten.

Ein historisch entscheidender Komponist und Theoretiker kann interessanterweise sowohl als Vertreter dieser letztgenannten Überzeugung gewertet werden als auch als überzeugter Praktiker und Theoretiker der Öffnung der Wissenschaft Musik: Igor Strawinsky. Strawinsky wurde nicht nur als Komponist berühmt, der die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts durch seinen musikalischen Einfallsreichtum entscheidend beeinflusste, sondern prägte auch als Musiktheoretiker. In seiner Vorlesungsreihe der *musikalischen Poetik*⁴⁶ sagt er, zuerst müsse der Notentext beachtet werden, dieser sei die Basis der Auseinandersetzung mit Musik, denn dort sei „der Wille des Autors fehlerfrei niedergelegt“⁴⁷. Diejenige, die „beauftragt ist, die Musik zu vermitteln“⁴⁸ müsse „Talent“⁴⁹ haben, die Musik über den Notentext hinaus zu kommunizieren, und von diesem Talent – ein vager Begriff, den Strawinsky in diesem Kontext nicht genauer beschreibt – hänge der Erfolg der Vermittlung ab und auch, ob die schwer zu formulierenden Elemente der Musik verstanden würden. Hier ist allerdings anzumerken, dass Strawinsky mit der Vermittlerin der Musik die Musikerin meint, die ein Stück musikalisch umsetzt; nicht

⁴⁵ Knaus 2012, S. 161.

⁴⁶ Strawinsky, Igor: *Musikalische Poetik*. Insel-Verlag: Wiesbaden 1960.

⁴⁷ Strawinsky 1960, S. 74.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

diejenigen Tätigkeiten sind gemeint, die heutzutage unter Vermittlung zu verstehen sind und nicht immer (nur) das Musizieren beinhalten. Der Notentext entscheidet laut Strawinsky die Vermittlung, gleichzeitig erklärt er: Zum Ausführen brauche man Talent, wo die Sprache nicht mehr ausreiche. Es müsse etwas hinzukommen zum reinen formalistischen Verstehen der Musik. Die Kombination aus Ausführung und Talent ist laut Strawinsky entscheidend, um die nicht-sprachlichen Ausdrucksformen des Stückes in Musik zu setzen:

Aber wie peinlich genau auch eine Musik aufgeschrieben sein mag und wie sehr sich auch (...) gegen jede Zweideutigkeit geschützt sein mag, sie enthält immer geheime Elemente, die sich der eindeutigen Fixierung widersetzen; denn die sprachliche Dialektik ist unfähig, die musikalische Dialektik ganz zu erklären.⁵⁰

Abgesehen von der dieser Arbeit bereichernden Erkenntnis, dass schon Strawinsky von der Vermittlung klassischer Musik sprach, ist der Diskussion darüber, was Musikwissenschaft beinhaltet, laut Strawinsky hinzuzufügen, dass der Notentext elementar ist. Dazu brauche es aber noch etwas anderes. Um diesem Etwas auf die Spur zu kommen, lässt sich in der zeitaktuellen Diskussion weiter schauen, ob nicht andere Wissenschaftlerinnen auch argumentieren, es müsse noch etwas mehr geben als nur den bloßen Notentext, über den das Wissen über ein Musikstück zugänglich werden kann. Was kann die musikalische Analyse leisten, was beinhaltet sie und welchen Blick auf Musik muss eine Wissenschaftlerin besitzen, die sich einem Musikstück mit der Absicht der Vermittlung nähert?

Der Musikwissenschaftler Martin Geck stellt sich in seinem Text „Von Carl Dahlhaus zu Umberto Eco. Kontingenz in der Musikanalyse“⁵¹ eben diese Fragen. Er befasst sich mit der Vereinbarkeit von einer Werkanalyse, die sich allein auf den Notentext konzentriert, um etwas über das Musikstück zu erfahren, und kontextabhängigen Narrativen.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Geck, Martin: „Von Carl Dahlhaus zu Umberto Eco. Kontingenz in der Musikanalyse“ In: Sauerwald, Burkhard; Erlach, Thomas [Hrsg.]: *Rollenspiele. Musikpädagogik zwischen Bühne, Popkultur und Wissenschaft. Festschrift für Mechthild von Schoenebeck zum 65. Geburtstag*. Berlin: Peter Lang, 2014.

Eine der Hauptaussagen Gecks ist, dass sich die Musikwissenschaft bewusst sein müsse, dass die musikalische Analyse, die als Hauptinstrument musikwissenschaftlicher Forschung und als Basis-Methode aller musikwissenschaftlichen Analysen und Bewertungen wahrgenommen werde, von Zufälligkeiten geprägt sei. Geck klärt, dass der Schlüsselbegriff „Kontingenz“⁵² zentral bei der Betrachtung musikalischer Werke sei. Der Ausdruck wird meist im Kontext von soziologischen oder philosophischen Betrachtungen verwendet, um zu beschreiben, wie nicht beeinflussbare, zufällige Begebenheiten einen Einfluss auf menschliche Interaktionen und Entscheidungen haben können.

Vorgreifend ist zu sagen, dass Geck betont, es ginge ihm um die Miteinbeziehung der Kontingenz in der Musikanalyse, nicht in der Musik an sich. Bereits die genaue Betrachtung eines Werkes durch das Medium der Partitur muss das Konzept einer prinzipiellen Offenheit miteinbeziehen, um zu einem Verständnis von Musikwerken über eine Analyse zu gelangen, die sich dieser prinzipiellen Offenheit stellt⁵³. Geck erläutert, in der Auffassung einer Musikanalyse ohne die Möglichkeit des Miteinbeziehens eines Aspekts, der nicht musikanalytisch nachzuweisen ist, bliebe die Analyse unvollständig, da eine Musikwissenschaftlerin, die davon überzeugt sei, die ‚Wahrheit‘ eines Werkes allein in der Analyse des Notentextes zu finden, nicht selten versuchen würde, alle nicht-Analyse-immanenten Aspekte trotzdem in der Notentext-Analyse ‚unterzubringen‘, bzw. sie aus dieser herzuleiten:

Auch darf man nicht übersehen, dass intelligente Analytiker findig darin sind, Abweichungen von der ‚Norm‘ in ein Regelwerk zu integrieren, das sie sich zu diesem Zweck selbst schaffen.⁵⁴

In diesem Kontext zitiert Geck den Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus mit den Worten:

Wo ein *Komponist* Möglichkeiten sieht, realisierte neben unterdrückten, sucht der *Analysierende* nach Notwendigkeit. Von

⁵² Geck 2014, S. 2 (im pdf).

⁵³ Vgl. Geck 2014, S. 8.

⁵⁴ Geck 2014, S. 3f.

Zufall oder Überschuß spricht er nur widerstrebend. (Hervorh. i. Original, Anm. d. Verf.)⁵⁵

Geck stellt Dahlhaus' Auffassung von der besonderen Belohnung der Analyse in Frage:

Kann es wirklich ein Triumph der Analyse ein, herauszufinden, dass ein Werk nicht anderes sein kann, als es ist? Selbst wenn Dahlhaus einräumt, dass dieser Nachweis niemals ganz gelingen könne, fragt man sich, was es denn allein mit dieser Zielsetzung auf sich habe! (Hervorh. i. Original, Anm. d. Verf.)⁵⁶

Geck postuliert, die funktionsharmonische Analyse eines Stücks müsse für ein besseres Verständnis des Werkes mit einer hermeneutischen Fragestellung kombiniert werden: „Was bedeutet das, was löst es in mir aus?“⁵⁷ Geck erklärt im weiteren Verlauf des Textes, diese ‚offene‘ Haltung würde auch Laien ein erkenntnisreiches Hören ermöglichen, da diese Haltung, nämlich das prinzipiell Offene für alle Erkenntnisse (seien sie formal-analytischer Herkunft oder nicht), dazu führe, dass eine Tonfigur als etwas wahrzunehmen sei von allen Hörerinnen, „nämlich der Einbruch eines bis dahin Unterdrückten“⁵⁸, ohne es als bloße Ausnahme einer kompositorischen Regel zu betrachten. Bei aller Fürsprache einer offenen Analyse- und Hörhaltung betont Geck, dass das Erkennen und Analysieren von Formparadigmen und kompositorischen Tonentscheidungen keinesfalls unnötig sei. Man müsse sich lediglich bewusst sein, dass die Werkanalyse nur ein Bestandteil einer ganzheitlichen Analyse eines Musikstücks sein kann.⁵⁹ Mit diesem Postulat beginnt Gecks Definition seiner Auffassung von Wissenschaftlichkeit bei der musikalischen Analyse, die die Darstellung Gecks hier beschließt: Wissenschaftlichkeit, so Geck, erschöpfe sich nicht allein in dem Bestimmen der Form oder der kompositorischen Zusammenhänge.⁶⁰ Vielmehr sei Wissenschaftlichkeit bestimmt durch „das psychologische

⁵⁵ Dahlhaus zit. nach Geck 2014, S. 4.

⁵⁶ Geck, 2014, S. 4.

⁵⁷ Beides Geck 2014, S. 5.

⁵⁸ Geck 2014, S. 7.

⁵⁹ Vgl. Geck 2014, S. 7.

⁶⁰ Vgl. Geck 2014, S. 8.

‚Taktgefühl‘, mit dem der Interpret arbeite[t]“⁶¹. Widersprüche in einem musikalischen Werk dürften nicht vom „formale[n] Erklären-Wollen“⁶² in eine Form gepresst und mit Zwang aufgelöst, sondern sollten in die Deutung eines Stückes miteinbezogen werden. Geck formuliert, „Ordnung und Freiheit in der Musikanalyse“⁶³ seien gleichzeitig vertreten und müssten zusammengedacht werden beim Vorgang der Analyse, denn schon der „kreative Komponist“ habe „beides gleichzeitig im Kopf: das Handwerk u n d den individuellen Einfall, die Ordnung u n d die Freiheit.“ (Hervorh. i. Original, Anm. d. Verf.)⁶⁴ Geck plädiert für einen „Prozess ständiger Suchbewegungen“⁶⁵ als Zielformulierung gelingender Musikanalyse innerhalb des Werkes und schließt mit der findigen Sentenz, „[w]ahre Analyse ist K u n s t – freilich die Kunst, statt alles besser zu wissen alles besser wissen zu wollen“ (Hervorh. i. Original, Anm. d. Verf.)⁶⁶, und unterstreicht damit noch einmal die Notwendigkeit einer offenen Sichtweise auf ein Musikstück, um einen ganzheitlichen Eindruck zu bekommen, über formalanalytische Aspekte hinaus.

Geck begibt sich in die neugierige Haltung des aufrichtig Interessierten, sodass der Verlauf des Textes lange ergebnisoffen bleibt; hier kann resümiert werden, dass Geck bei einem Thema wie Kontingenz ganz bewusst in dieser Schreib- und Denkhaltung bleibt, um der ungewissen Natur des Themas auch im Schreibstil gerecht zu werden.

Eine fragende Haltung einnehmen im Kontext des ständigen Diskurses innerhalb des Faches, mit dem Notentext als Ausgangslage. Dieser Erkenntnis aus den zitierten Literaturen soll abschließend noch ein Aspekt hinzugefügt werden, der für die Diskussion der Musikvermittlung für Erwachsene zielführend ist.

⁶¹ Geck 2014, S. 8.

⁶² Ebd.

⁶³ Geck, 2014, S. 9.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Geck, 2014, S. 11.

⁶⁶ Ebd.

Die kulturwissenschaftliche Methode des Erzählens als ungenutztes Potenzial der Musikwissenschaft

Den Stellenwert, den Erkenntnisse der Erzählforschung für die Positionierung der Musikwissenschaften haben können, diskutiert der Historiker Jörg Rogge. Er argumentiert, die Musikgeschichtsschreibung sei „immer schon narrativ“⁶⁷ gewesen, sodass ein zum Teil unzuverlässiges Erzählen ebenso zur Disziplin gehöre wie die Partitur-gebundene, auf zweifelsfreie Aussagen ausgerichtete Notenanalyse. Es solle mit der Frage nach narrativen Zusammenhängen dafür gesorgt werden, dass sich eine Disziplin selbst besser verstehe, besser nachvollziehen kann, was die Grundfesten und Bestandteile der Disziplin seien, und welche Teilelemente dieser Disziplin sich wie analysieren ließen.

Zugleich aber [werde] sehr darauf geachtet, den je eigenen wissenschaftlichen Kern des Faches (...) nicht zu sehr (...) aufweichen zu lassen; die Fächer woll[t]en und soll[t]en distinkt bleiben⁶⁸.

Ziel sei, so Rogge,

nicht nur disziplinentorientierte Fragestellungen [zu] bearbeiten, sondern auch Forschungsfelder ab[zu]stecken (...), auf denen Vertreter verschiedener Disziplinen erfolgreich zusammenarbeiten können.⁶⁹

Rogge plädiert für eine Öffnung der Musikwissenschaften hin zu einem Disziplin-Verständnis, das kulturwissenschaftliche Tendenzen als Methoden miteinbezieht in die fachspezifische Wissensproduktion. Neben dem angeführten Aspekt, dass der „wissenschaftliche[n] Kern“⁷⁰ intakt bliebe, würde die Musikwissenschaft auch zur Wissenschaft, die gesamtgesellschaftliche Wirkung besäße:

⁶⁷ Rogge, Jörg: „Narratologie interdisziplinär. Überlegungen zur Methode und Heuristik des historischen Erzählens.“ In: Oberhaus, Lars; Unseld, Melanie [Hrsg.]: *Musikpädagogik der Musikgeschichte. Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Münster/New York: Waxmann, 2016., S. 15f.

⁶⁸ Rogge 2016, S. 20.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

Wenn man also gelten lässt, dass Erzählen ein Element der gesellschaftlichen Praxis ist, dann arbeitet jedes Mitglied der Gesellschaft mit seinen Erzählungen daran mit.⁷¹

Auch Melanie Unseld argumentiert in ihrem Fachbeitrag⁷², Sprache sei besonders geeignet, in der Musikwissenschaft Anwendung zu finden, weil das Erzählen über Musik dazu geführt habe, dass Aspekte wie die Lebensgeschichte eines Komponisten eher hervorgehoben wurden in der Rezeption eines Musikstücks als andere Aspekte, die ebenso Einfluss hatten auf die Entwicklung des Stücks:

Die Etablierung des Sprechens über die Klassizität von Musik besiegelte den Paradigmenwechsel von einem kulturwissenschaftlichen Musikverständnis hin zu einem normativen, werkautonomen Musikverständnis. (...) An die Stelle des Selbstverständnisses, dass es für das Herstellen, Aufführen, Rezipieren und Tradieren von Musik einer Vielfalt an Akteuren und Akteurinnen und zahlreicher ineinandergreifender Produktionsschritte bedarf, trat das Selbstverständnis vom Komponisten als Schöpfer von Musik.⁷³

Melanie Unseld befasst sich in dem Artikel noch tiefergehend mit Ursprüngen der Erzählkultur in der Musikwissenschaft und nimmt dafür ausführlich Bezug auf die Schriftkultur des 18. Jahrhunderts; soweit soll die Diskussion in diesem Kontext aber nicht gehen. Allerdings wird hier das zentrale Plädoyer Unselds für die Miteinbeziehung des Erzählens als Teil des ‚Werkzeugkastens‘ der Musikwissenschaften festgehalten:

Eine kulturwissenschaftliche Perspektive stellt mithin keine Vereinfachung von Musikgeschichtsschreibung dar, sondern bedeutet eine Steigerung der Komplexität [und] damit einhergehend auch eine Steigerung der methodischen, auch interdisziplinär versierten Anforderungen (...).⁷⁴

⁷¹ Rogge 2016, S. 21.

⁷² Unseld, Melanie: „Musikgeschichte und/als Kulturgeschichte. Skizzen eines musikhistoriographischen Modells am Beispiel der Musikkultur um 1800“, In: Oberhaus, Lars; Unseld, Melanie [Hrsg.]: *Musikpädagogik der Musikgeschichte. Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Münster/New York: Waxmann, 2016.

⁷³ Unseld 2016, S. 99ff.

⁷⁴ Unseld 2016, S. 101.

Musik solle nicht „innerhalb eines normativen Systems, das vor allem auf Differenz abzielt“⁷⁵ verstanden werden, sondern auch von Nicht-Musikwissenschaftlerinnen genährt werden, eben durch die Methode des Erzählens, Nachfragens, Sinn-Herstellers. Dieser so von Unseld gerechtfertigte Stellenwert des Erzählens Sorge dafür, dass die Musikwissenschaften komplexer würden als Disziplin – insofern man das Erzählen von Musik konsequent als Teil des ‚Methodenbaukastens‘ der Musikwissenschaften annehme. So gebe es die Möglichkeit, musikalische Werke „auf ihren Lebensweltbezug hin zu befragen“.⁷⁶ Diese kulturwissenschaftlichen Methoden bereicherten die Musikwissenschaften, denn der Kern der Notenanalyse werde nicht entwertet, sondern ergänzt um relevante Kategorien, die bei der Entstehung und Beschreibung von musikalischen Werken notwendig seien, so Unseld, nämlich „Kategorien wie Raum, Körper, Geschlecht, Identität und Gedächtnis“.⁷⁷

Besonders dieser letzte Aspekt ist im Kontext der Fragestellung nach zeitgemäßer Musikvermittlung für Erwachsene dieser Arbeit lohnend. Nach Auswertung der Quellen kann für eine Auffassung von Wissenschaftlichkeit plädiert werden, die aus einer neugierigen Haltung heraus auf Musik schaut und dabei den Notentext als Basis dieser musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung sieht (Geck, Strawinsky). Dabei ist die ergebnisoffene Beschäftigung, die auch eine kulturwissenschaftliche Sicht auf Stückentstehung und -bedeutung miteinbezieht, Merkmal einer Wissenschaft, die sich nicht scheut, durch Methoden anderer Wissenschaften zu komplexeren Ergebnissen zu kommen (Knaus). Ferner ist nach dem ersten und wichtigen Schritt der Notenanalyse auch der Ansatz zu berücksichtigen, dass sich die Geschichtsschreibung klassischer Musik durch das Erzählen selbst konstituiert hat (Rogge, Unseld). Wenn man dieser Theorie folgt, ist auch Laien der Zugang zu

⁷⁵ Unseld 2016, S. 95.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Unseld 2016, S. 101.

klassischer Musik erleichtert in der Chance, Musik als Alltags-Kunst zu verstehen und zu praktizieren.

Im folgenden Unterkapitel soll nach dieser ersten theoretischen Einordnung eine Annäherung an die Besonderheit der Musikvermittlung für Erwachsene stattfinden im Unterschied zur Musikvermittlung für Kinder und Jugendliche.

II.3 Erste Überlegungen zur Zielgruppe

Es gibt einen Unterschied zwischen Musikvermittlung für Kinder und Jugendliche und Musikvermittlung für Erwachsene – herauszustellen und zu begründen, warum diese explizite Unterscheidung notwendig ist, ist ein Ziel dieser Arbeit. In den folgenden Kapiteln soll Musikvermittlung für Erwachsene daher durch die Diskussion diverser Aspekte weiter konkretisiert werden, aber auch schon hier, in einem frühen Kapitel der Arbeit, kann und soll eine erste Unterscheidung vorgenommen werden.

Musikvermittlung für Erwachsene unterscheidet sich von der Musikvermittlung für Kinder und Jugendliche zunächst in dem offensichtlichen Unterschied der Altersgruppe. Relevant für diese Auseinandersetzung ist die unterschiedliche auditive Wahrnehmung. Kinder lernen spielerisch und in einem hohen Tempo in frühen Jahren; Kenntnisse über ihre Umwelt und die Verarbeitung von Informationen unterscheiden sich in diesem ersten Punkt also sehr von der Wahrnehmung erwachsener Zuhörerinnen.

Es ist ebenfalls festzustellen, dass ein höheres Lebensalter eine längere Lebenserfahrung beinhaltet. Neben weiteren von der Soziologie herausgestellten⁷⁸ diversen Einflussfaktoren (wie beispielsweise Milieuzugehörigkeit oder Familiengeschichte) auf die Persönlichkeit beeinflusst die Lebenserfahrung eines Individuums dessen Wahrnehmung der Welt. Erwachsene besitzen eine Fülle von Einstellungen und orientierungsgebenden Überzeugungen, anhand derer sie ihr Leben führen. Oft haben Erwachsene schon prägende

⁷⁸ Sinus Markt- und Sozialforschung GmbH: „SINUS-MILIEUS® DEUTSCHLAND“. In: sinus-institut.de: <https://www.sinus-institut.de/sinus-loesungen/sinus-milieus-deutschland/>. [15.03.21]

Erfahrungen gemacht, die Erwachsene aus soziologischer Perspektive überhaupt erst als solche kategorisieren.⁷⁹ Kinder sind im Vergleich noch weniger orientiert, was ihre Umwelt ihnen zu bieten hat, welche Herausforderungen sie an sie stellen wird und welche ungeschriebenen Regeln in der Gesellschaft, in der sie leben, herrschen. Das soll nicht bedeuten, dass Kinder und Jugendliche weniger Einflüssen ausgesetzt wären oder nicht auch mit Erwartungen zu tun hätten; sie leben allerdings in einer geschützteren Realität, die oft besonders von ihren Eltern geformt wird, indem diese entscheiden, welchen sozialen und gesellschaftlichen Einflüssen sie ihre Kinder aussetzen, soweit sie das kontrollieren können. Anders gesagt: Erwachsene erfassen mit klassischer Musik nicht zum ersten Mal ihre Realität, und sie setzen sich nicht unbedingt spielerisch mit klassischer Musik auseinander.

Aus dieser differenten Ausgangssituation ergeben sich verschiedene Potenziale, die klassische Musik für die unterschiedlichen Hörergruppen Kinder und Jugendliche bzw. Erwachsene bereithält. Sowohl Kinder als auch Jugendliche und Erwachsene sind täglich mit Herausforderungen konfrontiert, die sich allerdings sehr voneinander unterscheiden.

Erwachsene tragen, und darauf wird im weiteren Verlauf der Arbeit immer wieder eingegangen, für sich selbst und, falls sie Kinder erziehen, auch für diese die Verantwortung, sich in einer hochkomplexen gesellschaftlichen Realität zurecht zu finden. Erwachsene sind heute (heraus-) gefordert, sowohl ihre Ansprüche an sich selbst zu erfüllen als auch den diversen gesellschaftlichen Imperativen nachzukommen oder sich zumindest zu diesen zu verhalten. Beispielsweise sind bei einem Beruf nicht mehr nur der finanzielle Aspekt entscheidend: Zusätzlich werden Ansprüche an die Einzelne gestellt, möglichst nachhaltig zu arbeiten, also die Umwelt wenig zu belasten, da der Diskurs des Klimawandels längst auch den internationalen Arbeitsmarkt erreicht hat.⁸⁰ Ein anderer Aspekt der

⁷⁹ Vgl. Kapitel III.4.

⁸⁰ Vgl. Scott, Mike; European Trade Union Institute [Hrsg.]: *Climate Change: Implications for Employment. Key Findings from the Intergovernmental Panel on Climate Change Fifth Assessment Report*, 2015:

postmodernen Herausforderung besteht darin, durch die Digitalisierung und dem sich stetig steigenden Tempo der medialen Angebote und Zuständigkeiten seine Aufmerksamkeit genau einzuteilen, um zu verhindern, vor Überforderung völlig erschöpft zu sein und ein Burnout zu riskieren.⁸¹

Schließlich unterscheidet sich Musikvermittlung für Kinder und Jugendliche von derer für Erwachsene durch ihre inhaltliche Anlage. Die erwachsene Zielgruppe gibt der Vermittlerin die Möglichkeit, auch komplexe oder gesellschaftlich als ‚heikel‘ beurteilte Inhalte in der Ansprache wenig abstrahieren zu müssen. Themen, die (auch) in der Musikvermittlung eine große Sensibilität in der Diskussion erfordern, können im Kontext von Musikvermittlung für Erwachsene offener thematisiert werden, ohne dabei Gefahr zu laufen, die Zielgruppe zu überfordern oder dem Lebensalter unangemessene Aspekte zu behandeln. So können in der Musikvermittlung für Erwachsene beispielsweise komplexe historische Themen wie Nationalsozialismus oder die deutsche Teilung von 1949 bis 1990, gesellschaftlich weiterhin tabuisierte Themen wie Sexualität oder komplizierte Fragestellungen der Philosophie wie die Frage nach dem Sinn des Lebens diskutiert werden. Um einem Missverständnis vorzubeugen: Auch die Musikvermittlung für Kinder und Jugendliche behandelt komplexe oder verstörende (Tabu-)Themen. Kinder und Jugendliche haben den berechtigten Anspruch, dass sie mit tiefen Empfindungen, einschneidenden Lebensereignissen und komplexen Denkanstößen konfrontiert werden dürfen und sollen. Musikvermittlung für Erwachsene kann aber inhaltlich risikofreudiger konzipiert und durchgeführt werden, weil man als Zielgruppe nicht zum Teil noch unmündigen, ggf. leicht zu manipulierenden Zuhörerinnen etwas vermitteln möchte, sondern Erwachsenen, mit denen man Themen mit hohem Abstraktionsgrad diskutieren kann. Auch hier spielt die

https://www.etui.org/sites/default/files/IPCC_AR5_Employment_Summary_FINAL_Web.pdf. [15.03.21]

⁸¹ Vgl. N.N.: „Gesundheitsreport 2020. Zahl der Fehltage wegen psychischer Erkrankungen so hoch wie nie“. In: Tagesspiegel.de: <https://www.tagesspiegel.de/wirtschaft/gesundheitsreport-2020-zahl-der-fehltage-wegen-psychischer-erkrankungen-so-hoch-wie-nie/25494602.html>. [13.04.21]

Lebenserfahrung der Erwachsenen eine Rolle. Beispielsweise kann der historische Nationalsozialismus mit erwachsenen Zuhörerinnen anders thematisiert werden, weil manche Erwachsene diese Zeit noch miterlebt bzw. von ihren Eltern erzählt bekommen haben. Die beispiellose Grausamkeit der Nazidiktatur und des Holocaust kann mit minderjährigen oder jugendlichen Zuhörern auch besprochen werden, allerdings muss dafür der Zugang ein anderer sein; Kinder und Jugendliche dürfen und sollen mit komplexen Inhalten konfrontiert werden, weil auch sie elementare soziale Erfahrungen machen. Der Unterschied zur Musikvermittlung für Erwachsene ist der unterschiedliche Zugang zum Thema. Erwachsene Zuhörerinnen darf man offener konfrontieren, sozusagen ‚ohne schonende Maßnahmen‘.⁸²

Die hier angesprochene risikofreundliche Musikvermittlung bedeutet also eine Vermittlung, die ohne ‚schonende Umwege‘ auch komplexe Themen ansprechen darf, weil man mit dem Erfahrungshorizont der Erwachsenen eine Freiheit als Vermittlerin genießen darf, die bei Kindern und Jugendlichen ihrer Entwicklung entsprechend nicht vorausgesetzt werden darf.

Fazit

Musikvermittlung für Erwachsene findet unter anderen Voraussetzungen statt als Musikvermittlung für Kinder und Jugendliche, da Erwachsene aufgrund ihrer Lebenserfahrung anders angesprochen werden können und sollten. Diese Konsequenz für die Konzeption von Musikvermittlungsformaten für Erwachsene wurde bisher nicht explizit gefordert, auch wenn in einigen Publikationen durchaus Aspekte angesprochen werden, die für die Auseinandersetzung mit dieser Besonderheit der Musikvermittlung für Erwachsene wertvolle Hinweise geliefert haben.⁸³ Musikvermittlung

⁸² Eine andere Diskussion ist es natürlich, ob diese Nicht-Rahmung in einer authentischeren Auseinandersetzung resultiert und ob eine solche Nicht-Rahmung überhaupt möglich ist.

⁸³ Hüttmann, Rebekka: *Wege der Vermittlung von Musik. Ein Konzept auf der Grundlage allgemeiner Gestaltungsprinzipien*. Darmstadt: Wißner-Verlag, 2009; Holm, Friederike: *Musikvermittlung für Erwachsene: Chancen und Grenzen für das Konzertwesen der Zukunft*. Saarbrücken: VDM-Verlag, 2009.

für Erwachsene muss als eigenständige Vermittlungsrichtung verstanden und ihre Inhalte dementsprechend konzipiert werden – diese Forderung wird im weiteren Verlauf der Arbeit vertieft und mit entsprechenden Belegen und Hinweisen verstärkt.

In diesem Unterkapitel wurde herausgestellt, dass eine Unterscheidung der Zielgruppe von Kindern und Jugendlichen und Erwachsenen bei der Konzeption und Durchführung von musikvermittelnden Formaten sinnvoll ist. Auch wenn die Konzentration auf Kinder und Jugendliche als ‚Publikum der Zukunft‘ verständlich ist und, wie dargestellt worden ist, seit den 1990er Jahren praktiziert wird, ist einem nahezu ausschließlichen Fokus auf diese – wenn auch breite – Zielgruppe zu widersprechen. Die digitalen Bestrebungen vor allem des vergangenen Jahrzehnts haben die Theorie und Praxis der Musikvermittlung in Deutschland entscheidend geprägt. Es wurde erläutert, wie neben den historischen Entwicklungen auch theoretisches Neuland in Form von kulturwissenschaftlichen Überlegungen die Musikwissenschaft, in der die Musikvermittlung verwurzelt ist, bereichern kann. ‚Kultur für alle‘ ist ein Ausspruch mit dem Symbolcharakter des Aufbruchs, weil es im Kontext der 1968er-Bewegung entstand, die die deutsche Ideengeschichte und politische Geschichte bedeutend geprägt hat; aber auch, weil kulturelle Bildungsarbeit diesem Ausspruch seitdem folgt. Wenn man sich damit auseinandersetzt, wie man Kulturelle Bildung versteht, welche Zielgruppe man erreichen will und mit welchen Herausforderungen man sich konfrontiert sieht, muss man ‚Kultur für alle‘ in seine Betrachtungen miteinbeziehen. Und Musikvermittlung ist ein Teilbereich der kulturellen Bildung, die von deren Definitionen, besonderen Rahmenbedingungen und Herausforderungen mitdefiniert wird.

Bei der weiteren Bestimmung der Praxis der Musikvermittlung für Erwachsene wird im folgenden zweiten Theoriekapitel ein Blick auf Erwachsene als Zielgruppe der kulturellen Bildung geworfen. Dabei werden sowohl wichtige kulturpolitische Begrifflichkeiten geklärt als auch Grundsätze der Erwachsenenbildung veranschaulicht, um

Erwachsene als Adressatinnen einer zeitgemäßen und sie explizit ansprechenden Musikvermittlung konkreter fassen zu können.

III. Musikvermittlung für Erwachsene und Kulturelle Bildung: Begriffsbestimmungen

Für diese Arbeit ist die Definition des hier verwendeten Bildungsbegriffs von Bedeutung, denn wenn von Kultureller Bildung im Kontext von Musikvermittlung die Rede ist, muss geklärt sein, welches Verständnis von Bildung dieser Auseinandersetzung zu Grunde liegt. Es handelt sich bei der Erwachsenenbildung um eine Disziplin mit eigenen Überlegungen und Anwendungsfeldern. Die Frage nach der Definition der Begriffe ‚Erwachsene‘ bzw. ‚Bildung‘ stellt sich aber auch in diesem etablierten Tätigkeitsfeld immer wieder, wie dieses Kapitel zeigen wird. Auch in dieser Arbeit soll als Grundlage der Beschäftigung mit Erwachsenenbildung und ihrer Anwendung auf die Musikvermittlung für Erwachsene also die Fragen gestellt und beantwortet werden: Was ist Bildung und was zeichnet eine erwachsene Person aus?

In diesem Kapitel sollen zudem Aspekte der Kulturpolitik in Deutschland sowie verbundene Schlagworte wie Lebenslanges Lernen und Kulturelle Teilhabe besprochen werden, weil sie den Diskurs um Kulturelle Bildung prägen.

III.1 Der Bildungsbegriff nach Bieri

Deutschland ist eine Wissensgesellschaft. Die Zahl der hohen Bildungsabschlüsse nehmen zu, mehr junge Menschen eines Schuljahrgangs machen Abitur und die Einschreibungen für Universitäten steigen seit Jahren.⁸⁴ Die Bildungsbestrebungen hängen auch zusammen mit den gestiegenen Anforderungen, die an viele Berufe geknüpft werden, zusätzlich verändert die Digitalisierung die Berufswelt; neben einer soliden Allgemeinbildung werden

⁸⁴ Vgl. Bundesregierung: „Bildungsbericht 2018. Trend zu höherer Bildung hält an“. In: Bundesregierung.de, 2018: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/trend-zu-hoeherer-bildung-haelt-an-1140844>. [13.04.21]

Kompetenzen wie Handlungstechniken mit dem Digitalen und so genannter ‚soft skills‘ vorausgesetzt. Bildung ist längst zu einer Währung geworden, die über ein ‚gutes‘ Leben mitentscheidet: mit hohen Schulabschlüssen erhält man einen besser bezahlten Job, kann in besser situierten Stadtvierteln wohnen, kann sich gesünder ernähren. Die Liste der Bildungs-Vorteile ist lang. Und die deutsche Gesellschaft hat sich anscheinend angepasst, denn es gibt einen Druck, in der Leistungsgesellschaft zu funktionieren. Eine gute Leistung kann nur erbringen, wer gut ausgebildet ist und sich laufend weiterbildet. Lebenslanges Lernen ist nicht nur als Schlagwort der letzten Jahrzehnte präsent, sondern auch als Imperativ, ständig an seiner persönlichen Aus-Bildung zu arbeiten. Publikationen wie der seit seiner Veröffentlichung 1999 stetige Bestseller *Bildung*⁸⁵ belegen über Studien hinaus das große Interesse an Bildung und die gesellschaftliche Dauerpräsenz des Diskurses.

Der Bildungs-Begriff, der im Rahmen dieser Arbeit genutzt wird, ist derjenige des Philosophen, Forschers und Schriftstellers Peter Bieri. Seine Definition umfasst mehrere Aspekte; die Ausführlichkeit, in der seine Definition besprochen wird, ist nötig, weil sie konstituierend für die Zielformulierung von zeitgemäßer Musikvermittlung für Erwachsene ist, die diese Arbeit anstrebt.

Bieri trennt zunächst klar zwischen Ausbildung und Bildung:

Bildung ist etwas, das Menschen mit sich und für sich machen: Man bildet sich. Ausbilden können uns andere, bilden kann sich jeder nur selbst.⁸⁶

Mit diesem Statut der Selbständigkeit, die Bildung erfordert, konkretisiert Bieri unter der ersten von acht Kategorien, wie Bildung praktiziert wird und welchem Zweck sie dienen kann, der **Bildung als**

⁸⁵ Schwanitz, Dietrich: *Bildung. Alles, was man wissen muss*. München: Goldmann, 1999 (mittlerweile in 7. Auflage).

⁸⁶ Bieri, Peter: „Wie wäre es, gebildet zu sein?“ Festrede an der Pädagogischen Hochschule Bern. In: *futuriii.de*, 2005: <http://futur-iii.de/wp-content/uploads/sites/6/2015/05/Bieri-Bildung.pdf>. [13.04.21], S. 1.

Weltorientierung⁸⁷. Bieri erklärt, „Bildung beginnt mit Neugierde“⁸⁸.

Man könne sich zwar lediglich

eine grobe Landkarte des Wissbaren und Verstehbaren zurecht[zulegen] und [zu] lernen, wie man über die einzelnen Provinzen mehr lernen könnte⁸⁹.

Und doch ist diese notwendig zu treffende Auswahl konstituierend für Bildung. Denn Bildung heißt auch, zu erkennen, dass man nicht alles wissen und lernen kann, weil es so viele Wissensbereiche gibt, die man nie alle erschöpfend beherrschen kann. In dem Bewusstsein dieser voranschreitenden Erkenntnis „entstehen zwei Dinge, die gleichermaßen [sic] wichtig sind. Das eine ist ein Sinn für die Proportionen.“⁹⁰ Bieri meint damit, dass man unterscheiden können sollte, in welchem Maßstab Dinge entstanden, Menschheitsgeschichte gemacht worden ist: „Das Universum ist nicht Millionen, sondern Milliarden von Jahren alt. (...) Louis Pasteur war für die Menschheit wichtiger als Pelé (...)“⁹¹.

Bieri nennt neben dem Bewusstsein für das Makrosystem von Zusammenhängen auch das Gegenteil davon als wichtiges Bildungsprodukt, nämlich einen „Sinn für Genauigkeit“⁹², also das Bewusstsein für detailgetreues Wissen über einen bestimmten Sachverhalt.

Bildung hat auch einen klaren Auftrag, die sich Bildende in einer kritischen Geisteshaltung zu formen, was er unter **Bildung als Aufklärung** ausbreitet: Wissen bedeute nicht, „über andere zu herrschen“⁹³, sondern, sich als mündiger Mensch in seiner Umgebung zu bewegen, sich bestimmter Sachverhalte bewusst zu sein, sie zu kennen, um zu „verhinder[n], dass man Opfer ist“⁹⁴. Bieri nennt diese Geisteshaltung, die aus Bildung idealerweise resultiert, „gedankliche Unbestechlichkeit“⁹⁵ und erläutert, die Fähigkeit, Wahrheiten in Frage

⁸⁷ Bieris Kategorien des Bildungsbegriffs werden hier zur Gliederung der Erläuterung fett eingefügt, sie sind allesamt Bieris Text entnommen.

⁸⁸ Bieri 2005, S. 1.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

⁹³ Bieri 2005, S. 2.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

zu stellen und auf abstrakter Ebene einschätzen zu können, gebe der Gebildeten die Möglichkeit, „zwischen bloss [sic] rhetorischen Fassaden und richtigen Gedanken zu unterscheiden.“⁹⁶

Neben dem kritikfähigen Menschen führt Bieri **historisches Bewusstsein** als wichtigen Aspekt seines Verständnisses des Bildungsbegriffs an. Dieses Bewusstsein sei untrennbar mit „historischer Neugierde“⁹⁷ verbunden, durch die sich die Bildende klarmacht: „Es hätte alles auch anders kommen können“⁹⁸. Diese Neugierde zielt auf ein Verständnis der sozialen, ökonomischen und kulturellen Umstände, in denen man lebt und aufgewachsen ist. Gleichzeitig erwächst in dieser Ausprägung der Bildung „das Bedürfnis, sich die Kultur, in die man zufällig hineingewachsen ist, noch einmal neu anzueignen“⁹⁹, indem über Sprache und ihre Bedeutung im subjektiven Kontext nachgedacht wird. Auch „Ideen von Gut und Böse, Schuld und Sühne, Achtung und Würde, Freiheit und Gerechtigkeit“¹⁰⁰ werden zum Gegenstand intensiver Betrachtungen. Vor allem schützt diese Neugierde davor, anzunehmen, eine bestimmte Lebensweise, nämlich die eigene, sei die einzig sinnvolle, die einzig ‚richtige‘.

Der Bildungsprozess (...) besteht darin, zur Kenntnis zu nehmen, dass man in anderen Teilen der Erde, in anderen Gesellschaften und Lebensformen, über Gut und Böse anders denkt und empfindet; dass auch unsere moralische Identität kontingent ist, ein historischer Zufall (...) ¹⁰¹.

Der Begriff der Kontingenz ist, nach der prominenten Platzierung bei Geck, auch in Bieris ausführlicher Bildungsdefinition vorhanden: Die Anerkennung und das Annehmen der Zufälligkeit eines bestimmten Lebensstils bedeutet auch, absolute Dogmen in Frage zu stellen. Bildung und die Kontingenz, die mit ihr einhergeht, „bringt die Relativität einer jeden Lebensform zu Bewusstsein“¹⁰². Bieri fasst

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Bieri 2005, S. 3.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd.

zusammen: „Nur wer die historische Zufälligkeit seiner kulturellen und moralischen Identität kennt und anerkennt, ist richtig erwachsen geworden“.¹⁰³

Bildung, erklärt Bieri, fördere auch die **Artikuliertheit** einer Person. Lesen ermögliche es der sich Bildenden, „differenzierter zu empfinden“¹⁰⁴, weil sie durch das Lesen und damit das Erlernen von Worten nun die Fähigkeit habe, ihre eigenen Emotionen und ihr „seelisches Geschehen“¹⁰⁵ konkreter zu beschreiben. Durch das Lesen, die Bewusstwerdung und das Anwenden einer differenzierteren Sprache kann die Lernende schließlich ihr „Selbstverständnis immer weiter [zu] vertiefen“¹⁰⁶.

Die Fähigkeit der **Selbsterkenntnis** durch Bildung erklärt Bieri konkret: Jene, die sich „um sich selbst kümmern“ kann, ihre Probleme selbständig lösen kann, die „an sich zu arbeiten weiss [sic]“¹⁰⁷, hat einen weiteren Aspekt der Bildung verinnerlicht, nämlich, dass nicht nur Dinge und Denkmuster relativ sind, sondern dass es auch die eigenen Überzeugungen und Gefühle sind: „Wie bin ich zu ihnen gekommen? Was hat sie angeschoben, und wie gut sind sie begründet?“¹⁰⁸ Die Reflektion der gesamten Persönlichkeit ist für Bieri ein Indikator des gebildeten Menschen, sodass er resümiert:

Der Gebildete – so lautet meine nächste Definition – ist einer, der über sich Bescheid weiss [sic] (...). Er ist einer, dessen Selbst-bild [sic] mit skeptischer Wachheit in der Schwebelage gehalten werden kann.¹⁰⁹

Das Akzeptieren eines Selbstbildes, das sich ständig verändert, im Wanken ist und durch Reflektion und neue Gedanken, die zum Beispiel aus Büchern kommen, sich ständig neu (heraus-)bildet, ist ein Aspekt, den Bieri als wichtigen Bestandteil von Bildung definiert, nämlich den Aspekt der Bildung als **Selbstbestimmung**.

¹⁰³ Bieri 2005, S. 4.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Bieri 2005, S. 5.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

Es geht [im Prozess der Bildung] auch darum, sich in seinem Denken, Fühlen und Wollen zu bewerten, sich mit einem Teil zu identifizieren und sich vom Rest zu distanzieren.¹¹⁰

Bieri zielt dabei auf eine emotionale Reife, die sich durch ständiges Reflektieren äußert und dazu führt, dass die Gebildete mehr und mehr herausfindet, was ihre Persönlichkeit wirklich ausmacht, eben durch dieses „Entwerfen, Verwerfen und Umbauen [des] Selbstbilds (...)“¹¹¹. Bildung als **moralische Sensibilität**, diese sechste Kategorie wird von Bieri auch als „Education sentimentale, Herzensbildung“¹¹² betitelt und bringt einen anderen zentralen Bildungs-Aspekt Bieris zur Sprache, nämlich die „Furchtlosigkeit“¹¹³ im Umgang mit Andersartigkeit. Bieri erklärt, wenn man als gebildeter Mensch durch die Reflektion eigener moralischen Vorstellungen und Charaktermerkmale erkannte, dass diese relativ und durch das Aufwachsen in einem bestimmten sozialen, kulturellen, ökonomischen und moralischen Umfeld bestimmt sind, müsse man annehmen, dass auch alle fremden moralischen Vorstellungen ebenso wahr sein könnten. Durch den Respekt gegenüber anderen Menschen und ihren Erwartungen würde das eigene moralische Gerüst in Frage gestellt, insofern gelte der Satz: „Bildung verlangt Furchtlosigkeit“¹¹⁴ vor der Herausforderung eigener Überzeugungen.

In der vorletzten Kategorie, mit der Bieri Bildung zu definieren sucht, wird eine Idee formuliert, die für diese Arbeit von besonderer Bedeutung ist, weil sie die nicht pragmatische, die nicht auf ein Ziel gerichtete Bildung thematisiert. Bieri erklärt **Bildung als poetische Erfahrung**:

Die Leuchtkraft von Worten, Bildern und Melodien erschliesst [sic] sich nur demjenigen ganz, der ihren Ort in dem vielschichtigen Gewebe aus menschlicher Aktivität kennt, das wir Kultur nennen.¹¹⁵

Bieri illustriert die beglückende Eigenart von Bildungserfahrungen, unter anderem am Beispiel der Kultur, und benennt konkret „die

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Bieri 2005, S. 6.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd.

gesteigerte Erfahrung von Gegenwart beim Lesen von Poesie, beim Betrachten von Gemälden, beim Hören von Musik.“¹¹⁶ Auch im Kontext dieser ‚poetischen‘ Eigenschaft von Bildung unterscheidet Bieri noch einmal explizit zwischen Bildung und Ausbildung, deren Wurzeln und Zielsetzungen unterschiedlich seien: Während die Ausbildung zum Ziel hat, einem Menschen eine bestimmte Tätigkeit in einem bestimmten Arbeitskontext zu erklären und damit „an einem Nutzen orientiert ist“, zielt Bildung auf die Menschwerdung, auf die Seelenbildung und sei daher „ein Wert in sich“¹¹⁷.

Bieri beschließt seine Definition des Bildungsbegriffs mit der Feststellung, eine Gebildete sei „an [ihren] heftigen Reaktionen auf alles zu erkennen, was Bildung verhinder[e].“¹¹⁸ Mit dieser Facette der **[!]eidenschaftlichen Bildung** setzt Bieri fest, dass Bildung nach seiner Definition zu einer bestimmten (Geistes-) Haltung der Einzelnen führt. Die Gebildete durchschaue nicht nur manipulative Versuche „alle[r] Formen der Unaufrichtigkeit“¹¹⁹, sie gehe auch gegen sie vor, indem sie sich mindestens klar gegen sie ausspreche, wenn nicht sogar aktiv gegen die Einschränkungen handle. Die Gebildete habe erkannt, dass Bildung das Welt- und Selbstbild eines jeden Menschen ständig neu beanspruche und zusammensetze, sodass Bildung letztlich jede Zweigstelle des individuellen und kollektiven Lebens betreffe.

Fassen wir also zusammen: Peter Bieri definiert einen Menschen als gebildet, der

1. seine moralischen Einstellungen, Meinungen, Wünsche und Emotionen stetig selbst überprüft und reflektiert,
2. auf andere Lebensstile, Werthaltungen, Lebensumgebungen und -realitäten neugierig ist,
3. aufgrund seiner „gedanklichen Unbestechlichkeit“ fähig ist, rhetorische Kniffe, Manipulationsversuche und fadenscheinige

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Bieri 2005, S. 7.

¹¹⁹ Ebd.

Argumentationen sowie Dogmen zu durchschauen und zu entscheiden, diesen nicht bedingungslos zu glauben,

4. sich bewusst für eine moralische Haltung entscheidet in dem Wissen, dass viele gleichberechtigte (das heißt: ebenso für wahr zu haltende) Überzeugungen existieren, denen mit Respekt zu begegnen ist; eben, weil sie ebenso relativ sind wie die eigenen,

5. sich aufgrund seiner Selbstauseinandersetzung ein tieferes, differenzierteres Erleben seiner selbst ermöglicht,

6. eine glückliche Erfahrung in dem sich ständig fortsetzenden Bildungsprozess seines Lebens macht durch sein faktisches Wissen über bestimmte Sachverhalte wie zum Beispiel die Zusammensetzung einer Maschine in ihren kleinsten Einzelteilen, aber auch durch die kulturelle oder soziale Erfahrung, die er aufgrund seiner Seelenbildung zu schätzen weiß, sodass ein Verstehen (einer Situation, eines Menschen, eines kulturellen Themas innerhalb eines Kunstwerks) stattfindet,

7. resultierend aus der Geisteshaltung der genannten Aspekte heraus für die Ermöglichung von Bildung eintritt und sich gegen jede die Bildungsmöglichkeit der Einzelnen einschränkende Tendenz wehrt.

Bieri folgend ist die Auseinandersetzung mit Kultur ganz eindeutig Teil von Bildung und betrifft den ganzen Menschen; Selbst-Reflektion und Neugierde sind zentral. Zwar gehe es zunächst darum, sich über die groben physikalischen sowie historischen Eckdaten zu informieren, zu lesen und sich selbst zu fragen, was die Grundfesten der individuellen Persönlichkeit in diesem größeren Rahmen sind. Doch bedeutet Bildung nach Bieri, den Menschen in all seinen geistigen und seelischen Komponenten zu entwickeln bzw. ihm zu helfen, sich weiterzuentwickeln.

III.2 Kulturpolitik zwischen Anspruch und Praktikierbarkeit

Nach der Beschäftigung mit dem komplexen und vielschichtigen Begriff der Bildung geht es nun um einen weiteren Begriff, der in verschiedener Ausführlichkeit beschrieben und definiert worden ist: Kultur. Kultur findet in einem vielschichtigen Netz aus kulturpolitischen

Akteurinnen, öffentlichen Einrichtungen und Institutionen statt. Kultur wird ebenso von theoretischen Überlegungen verschiedenster Disziplinen wie auch von der Praxis der Kulturschaffenden geprägt, die täglich mit ‚der Kultur‘ und ihren Herausforderungen hantieren. Auch in dieser komplexen Ausgangslage laufen Musikvermittlung für Erwachsene und Kultur als Sparten parallel.

Es soll im Folgenden zunächst ein Blick auf grundlegende Aspekte der Kulturpolitik in Deutschland geworfen werden, damit beleuchtet werden kann, unter welchen Voraussetzungen die Kultursparte der klassischen Musik in Deutschland agieren kann, welchen Gesetzen sie folgt und schließlich, welches Verständnis von Kultur den Bereich der klassischen Musik prägt. Diese Betrachtung, zusammen mit der sich anschließenden Beschäftigung mit Schlagworten wie Kultureller Teilhabe und Lebenslangem Lernen, sollen helfen, die Datenerhebung im weiteren Verlauf der Arbeit in einem komplizierten Netz von Vorstellungen und Praxisrealitäten einordnen zu können.

Kulturpolitische Rahmenbedingungen

Im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland wird in Artikel 5, Absatz 3 postuliert: „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei“.¹²⁰

Auch in Artikel 28, Absatz 2 und 3 wird eine kulturpolitische Rahmung formuliert, nämlich in der Entscheidungshoheit der Gemeinden und Bundesländer über diese Bereiche:

Den Gemeinden muß [sic] das Recht gewährleistet sein, alle Angelegenheiten der örtlichen Gemeinschaft im Rahmen der Gesetze in eigener Verantwortung zu regeln.¹²¹ (...) Der Bund gewährleistet, daß [sic] die verfassungsmäßige Ordnung der Länder den Grundrechten und den Bestimmungen der Absätze 1 und 2 entspricht.¹²²

Diese Bestimmungen geben der Kulturpolitik in den jeweiligen Ländern auf den ersten Blick einen großen Handlungsspielraum. Bei

¹²⁰ Bundeszentrale für politische Bildung [Hrsg.]: *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland*. Bonn: Clausen & Bosse, 2016, S. 14.

¹²¹ Bpb 2016, S. 25.

¹²² Bpb 2016, S. 26.

der Freiheit der Kunst, ihrer Förderung und der Politik, die in ihrem Namen gemacht wird, ist allerdings entscheidend, welches Kulturverständnis dieser Politik zu Grund liegt, in dem Zusammenhang dieser Arbeit konkreter gefasst: welches Verständnis von klassischer Musik die Kulturpolitik der Bundesländer bestimmt.

Wie Politikwissenschaftler Klaus von Beyme im einleitenden Kapitel seines Buches *Kulturpolitik in Deutschland*¹²³ bespricht, ist Kulturpolitik aber nicht nur von finanziellen Zuwendungen abhängig. Auch der Kulturbegriff selbst, der einem politischem Handlungsbedarf zu Grunde liegt, ist wandelbar. Von Beymes Darstellung ist inzwischen fast zehn Jahre alt, trotzdem wird sie in dieser Arbeit zur Verdeutlichung der geschichtlichen Entwicklung der Kulturpolitik Deutschlands herangezogen, weil sie entscheidende Aspekte in diesem Kontext besonders klar verdeutlicht und ausgewählte Diskussionspunkte auch in der heutigen Auseinandersetzung in diesem Themenfeld weiterhin valide sind.

Von Beyme erklärt, Kultur werde „immer noch vielfach als beliebig verwendbares Versatzstück gebraucht, das alle Formen menschlicher Tätigkeit überwölbt“¹²⁴, sodass Kultur als Begrifflichkeit vage bliebe. Kulturpolitik müsse, zusätzlich zu dem wenig eindeutigen Grundsatzbegriff, „zwischen gefälligem Populismus und elitärer Abgehobenheit der Kulturauffassungen hindurch steuern“¹²⁵. Kulturelle Sparten hätten nicht mehr die Sicherheit eines kulturellen Symbols, sondern müssten sich bemühen, in das Leben ihres Publikums zu „passen“¹²⁶.

Übertragen auf den Betrieb der klassischen Musik lässt sich von Beymes Äußerung anwenden: Heute muss das Angebot der klassischen Musik so aufgestellt sein, dass das Publikum sich angesprochen fühlt von der Programmierung der Konzerte eines Konzerthauses oder eines Orchesters; dass das musikalische

¹²³ Von Beyme, Klaus: *Kulturpolitik in Deutschland. Von der Staatsförderung zur Kreativwirtschaft*. Wiesbaden: Springer, 2012.

¹²⁴ Von Beyme 2012, S. 11.

¹²⁵ Von Beyme 2012, S. 12.

¹²⁶ Vgl. hierzu Kap. II.1.

Programm in die ‚Realkultur‘ des alltäglichen Lebens des Publikums hineinpasst. Nicht das Konzert diktiert die Freizeitgestaltung um seines symbolischen Kulturwertes willen, sondern der Konzertbesuch findet nur dann statt, wenn sich ein Konzert in die Freizeitgestaltung des Publikums integrieren lässt – als bewusste Entscheidung für ein Zeitfenster von einigen Stunden.

Es ist ein heikler Balanceakt, Kulturpolitik zu betreiben, für Politikerinnen ebenso wie für Akteurinnen des Kulturbetriebs wie beispielsweise Intendantinnen: Kultur soll Teilhabe – ein stark konnotierter Begriff, wie noch zu zeigen sein wird – ermöglichen, Hintergründe verschiedenster Milieus und Personengruppen respektieren, möglichst viele Menschen als potenzielles Publikum ansprechen, dabei aber die Inhalte nicht zu sehr vereinfachen oder zu gefällig aufbereiten.

Dieser Forderung nach der Behandlung auch komplexer Inhalte kommt entgegen, dass Kulturprojekte laut von Beyme vermehrt auch „Anlass für Lernprozesse [ermöglichten], um eine bessere Zukunft zu gestalten“¹²⁷. Auch die Ausfüllung des Alltags durch dezentralisierte kulturelle (digitale) Angebote wird zunehmend in die Beschäftigung mit kulturellen Phänomenen miteinbezogen. Diese breite Auffassung des Kulturbegriffs ist laut Von Beyme auf die Kulturwissenschaften zurück zu führen, denn sie „enthierarchisierten den Kulturbegriff“¹²⁸. Kultur kann sich mit vergangenen wie auch mit aktuellen Phänomenen beschäftigen, wendet sich komplexen wie auch scheinbar banalen, sich wiederholenden Alltags-Riten oder -Praktiken zu. Es komme laut von Beyme nun verstärkt auf die „Selbststeuerung der Bürger“ in westlichen Gesellschaften an, die mit der „Ausdifferenzierung von postmodernen Lebensentwürfen und Milieus“¹²⁹ einhergingen.

Wie diese gesellschaftliche Situation, die u. a. durch die breite Kulturbegriffsdefinition hervorgebracht wird, mit der Kulturpolitik in Zusammenhang steht, ist nun darzustellen.

¹²⁷ Von Beyme 2012, S. 13.

¹²⁸ Von Beyme 2012, S. 14.

¹²⁹ Beides von Beyme 2012, S. 18.

War von 1945 bis in die späten sechziger Jahre die Kulturlandschaft in Deutschland daran zu erkennen, dass die Wiederherstellung der sogenannten ‚Hochkultur‘ mit dem Begriff der ‚Kulturpflege‘ im Zentrum stand, änderten sich sowohl Begrifflichkeiten wie auch Zielsetzungen danach grundlegend. Neben Hoffmanns ‚Kultur für alle‘ wurde der Begriff der ‚Soziokultur‘ prägend und sollte zur zentralen Agenda der Kulturpolitik werden. Dieser Kombinationsbegriff vereint soziale Bestrebungen mit gesellschaftlichen und kulturellen Zielen und findet seitdem seine Praxis zum Beispiel in der Gründung von jugendkulturellen Zentren oder Frauenhäusern, die bemüht sind, stärker in den Alltag der Menschen einzuwirken, ohne dabei deren soziale Rahmenbedingungen außer Acht zu lassen.

Zentrale Überzeugung bei der Etablierung einer ‚Soziokultur‘ war der Gedanke, eine „Vergesellschaftung von unten“¹³⁰ zu schaffen; also ein Kulturverständnis zu etablieren, das sich durch die Betätigung und aktive Einmischung der Menschen in einer Gesellschaft entwickelt. Welchen Anforderungen sehen sie sich gegenüber, welche Wünsche haben sie an ein kulturelles Erlebnis, wie können die Menschen in einer Gesellschaft kulturelle Kontexte erschaffen, die konkret mit ihrer Lebenssituation zu tun haben? Diese Fragen entfernen sich von einem Kulturverständnis, das von einer Kulturhoheit eines Bundes oder Bundeslandes ausgeht; ‚etablierte‘ Kulturgüter wie Kunstwerke so genannter ‚bedeutender‘ Künstlerinnen (ob nun der Sparten Musik, Literatur oder Bildender Kunst) sollten weniger bestimmen, wie Museen und andere Institutionen der Kultur bestückt sein sollten. Die Überzeugungen sollten dabei gesamtgesellschaftlich praktiziert werden; sowohl der „öffentliche“ und „intermediäre“ als auch der „private Sektor“ sollten betroffen sein.¹³¹ Damit ist gemeint, dass neben Kulturinstitutionen, die dem öffentlichen Sektor angehören, wie subventionierte Museen, Konzerthäuser oder Volkshochschulen, auch „gemeinnützige Organisationen, Vereine, Stiftungen“ als Vertreter des ‚mittleren‘ Sektors, sowie Organisationen des „Medien, Informations-

¹³⁰ Von Beyme 2012, S. 170

¹³¹ Von Beyme 2012, S. 170f.

und Kommunikationssektors“¹³² in die praktische Umsetzung dieser Überzeugung miteinbezogen werden.

Mittlerweile kommen nur noch wenige Kulturorganisationen in Deutschland ohne die finanzielle Unterstützung von Sponsorinnen oder dem Land bzw. dem Bund aus; Kulturorganisationen müssen Fundraising betreiben, sofern die öffentlich finanzierte Unterstützung fehlt. Die gegensätzlichen Einstellungen des Aufkommens der Forderung nach Soziokultur und der dringenden Frage nach gesicherter Finanzierung verdeutlicht eine Schwierigkeit, der sich Kulturpolitik immer schon gegenüber sah. Einerseits sind viele Institutionen auf eine Finanzierung durch die Länder, den Bund oder Sponsoren angewiesen. Andererseits wird „mit wachsender Vermarktung des Kultursektors“¹³³ befürchtet, der Staat nehme (zu) großen Einfluss auf Inhalte dieser Institutionen¹³⁴ bzw. einflussreiche Mäzeninnen würden mit ihren Zuwendungen Druck ausüben, bestimmte kulturelle Inhalte verstärkt oder weniger umzusetzen.

Dieses „Dilemma“¹³⁵ zeichnete sich mit Rückblick auf die Entwicklung der Kulturpolitik in Westdeutschland schon früh ab. In den späten 1960er und den 1970er Jahren waren kulturelle Bestrebungen „vorwiegend didaktisch und auf Inhalte bezogen“¹³⁶. In den 1980er Jahren dagegen begann sich der Begriff der „Kulturmanager“¹³⁷ zu prägen: Kultur in Westdeutschland wurde von nun an oft aus wirtschaftlicher Perspektive betrachtet und bewertet, kulturelle Bestrebungen sollten ‚gemanagt‘, also organisiert, überprüft und wenig kostenintensiv umgesetzt werden. Die „Durchsetzung von Anglizismen“, die für die Beschreibung der Tätigkeitsbereiche – wie „*art promoter, consultant* und *fundraiser*“¹³⁸ – eingeführt wurden, ließen auf die effiziente Prüfung und Realisierung kultureller Projekte schließen; ein Trend, der aufgrund von Globalisierung und Digitalisierung mittlerweile nicht mehr wegzudenken ist.

¹³² Ebd.

¹³³ Von Beyme 2012, S. 172.

¹³⁴ Vgl. Ebd.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Von Beyme 2012, S. 174.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Ebd.

Politische Akteure, Inhalte und Finanzierung

Heute bedeutet Kulturpolitik eine ständige Verhandlung von Zuständigkeiten und Finanzierungsmöglichkeiten. „Angesichts knapper Kassen kam es in der Kulturförderung im dritten Jahrtausend zu Rückzugstendenzen des Staates¹³⁹“, bilanziert von Beyme. Hatte es in den späten 1960er Jahren mit der Etablierung der Soziokultur die Einforderung einer starken staatlichen Unterstützung gegeben, so gilt mit Beginn des 21. Jahrhunderts: „Liberalisierung und Marktwirtschaft sind auch im Kulturbereich im Vormarsch.“¹⁴⁰ Weitgehend unbeanstandet bleibt das Diktum, dass „das Land für Landeskultur und der Bund für Bundeskultur jeweils zuständig ist.“¹⁴¹ Doch das zuvor angesprochene Dilemma der staatlichen Unterstützung eigener Bundesländerprojekte bleibt bestehen.

Mit der *Kulturstiftung des Bundes*¹⁴² gibt es seit 2002 eine Stiftung, die Kulturprojekte finanziert und so, auch angeregt durch Initiativen einzelner Bundesländer, für größere Bekanntheit dieser Projekte sorgt. Prominente Beispiele sind die international renommierte Kunstmesse *documenta* oder das Filmfestival *Berlinale*. Die Kulturstiftung ist zwar bekanntestes Beispiel einer staatlichen Förderung; 2007 wurde allerdings ein Referenzdokument im Bundestag vorgelegt, das die große Unübersichtlichkeit der Kulturpolitik und ihrer Finanzierung von Projekten beleuchtete. Zwölf Abgeordnete des Bundestags sowie zwölf Fachkompetente der Kulturbranche gaben in ihrem Abschlussbericht *Kultur in Deutschland* „465 Handlungsempfehlungen“ für die Organisation und Finanzierung kultureller Praxis in Deutschland.¹⁴³ Im Vorfeld waren Bedenken geäußert worden, dass ein Bericht über die Bundeskulturpolitik schon deswegen nicht erfolgreich sein könne, weil „[e]in unfassbares Thema

¹³⁹ Von Beyme 2012, S. 171.

¹⁴⁰ Von Beyme 2012, S. 132.

¹⁴¹ Von Beyme 2012, S. 131.

¹⁴² Kulturstiftung des Bundes: „Die Stiftung stellt sich vor. Das Profil der Kulturstiftung des Bundes“. In: [kulturstiftung-des-bundes.de: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung.html](http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung.html). [16.03.21]

¹⁴³ Deutscher Bundestag, 16. Wahlperiode: *Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“*: <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf>. [16.03.21]

wie Kultur“¹⁴⁴ durch einen Bericht nicht abzubilden sei. Darüber hinaus werde das „Föderalismus-Prinzip“¹⁴⁵ in Frage gestellt, sollten in dem Bericht Empfehlungen geäußert werden, die Gesetze zur Folge hätten, die für alle Länder des Bundes gelten sollten.

Auch voneinander stark abweichende grundsätzliche Einstellungen zur Kulturpolitik mussten vor Beginn der Arbeit an dem Bericht geklärt werden; immer noch galten Belange der Kulturpolitik „für die Routineprozedur im Parlament als exotisches Handlungsfeld“ (186). Einige Politikerinnen folgten der Meinung, aufgrund der „Globalisierung (...) [solle] der Staat die Ausgaben auf das Unverzichtbare zurückführen“¹⁴⁶ und „[d]ie kommunale Kulturfinanzierung müsse zunehmend auf freiwillige Beiträge der Bürger umgestellt werden“¹⁴⁷. Gegensätzliche Argumente zielten auf den gesellschaftlichen Wert der Kultur, die nicht einer „Rotstift-Mentalität“¹⁴⁸ mit immer weiteren finanziellen Streichungen zum Opfer fallen dürfe.

Auch wegen dieser Diskussionen im Vorfeld wurde die Vorlage des fertigen Berichts am 13. Dezember 2007 als kulturpolitische Errungenschaft gefeiert. Auf über 500 Seiten wurden „wissenschaftlich valide Ergebnisse“ zum Thema Kulturpolitik zusammengetragen, die „gemeinverständlich“ formuliert, „handlungsanleitend“¹⁴⁹ umgesetzt werden konnten.

Unter anderem forderte der Bericht neue Berichte ein, was als maßgebliche Entwicklung hin zu einer festgeschriebenen, zumindest deutlich sichtbareren Organisation von Kulturpolitik führen sollte. Das Spektrum zukünftiger intensiver und verschriftlichter Auseinandersetzungen mit dem Themenfeld sollten „von (...) Bereichsberichten bis zum Bundes-Kultur- und Kreativwirtschaftsbericht“¹⁵⁰ reichen, womit „die Enquete (...) ein

¹⁴⁴ Von Beyme 2012, S. 186.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Von Beyme 2012, S. 187.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Von Beyme 2012, S. 191.

¹⁵⁰ Von Beyme 2012, S. 192.

System [etablieren sollte], das sich selbst laufend fortschreibt“¹⁵¹; die Beschäftigung mit Belangen und Herausforderungen des Themenfeldes sollten so sichergestellt werden; das war wichtige Grundsatz-Aussage und Erfolg der Expertinnengruppe.

Als weiteres Resultat mit konkreter Umsetzungsmöglichkeit sind diejenigen Empfehlungen an „konkrete[n] kulturelle[n] Institutionen“¹⁵² wie Museen zu nennen. In dem Bericht werden Institutionen dazu aufgefordert, „in internen Protokollen zu begründen“¹⁵³, weswegen sie sich für die Umsetzung eines Projektes entschieden haben und wie die Finanzierung organisiert sei. Ziel der Empfehlungen ist eine „stärkere Vernetzung, Digitalisierung und ‚Kooperation statt Konkurrenz‘ in einem Netzwerk“¹⁵⁴, wie im Bericht anhand des Museen-Beispiels argumentiert wird.

Bei der Frage nach der Zuständigkeit des Staates wurde auch im Kontext des Berichts, da es Grundproblem der deutschen Kulturpolitik ist, viel diskutiert. „[D]ie Frage, ob der Staat Moderator, Initiator, Koordinator, Kontrolleur, Evaluator, Multiplikator, Planer, Ermöglicher, Infrastrukturbereitsteller“¹⁵⁵ oder eine Kombination dieser Rollen sein sollte, wurde im Bericht dahingehend beantwortet, die Staatsrolle als ‚governance‘¹⁵⁶ zu beschreiben. Der englische Begriff beugt bei aller offenen Deutungsmöglichkeit einem „hierarchisch-autoritären Staatsbegriff“¹⁵⁷ vor. Obwohl das Grundargument einer vagen Zuschreibung nicht vollends entkräftet wurde, konnten alle Mitglieder der Kommission sich darauf einigen, „dass der Enquete-Bericht geholfen [habe], die Kulturpolitik zu konsolidieren.“¹⁵⁸ Deutlich wurde mit der Veröffentlichung des Berichtes darüber hinaus, dass das „Amt des Kulturstaatsministers von unschätzbbarer Bedeutung“¹⁵⁹ war. Um die kulturelle Belange im politischen Sektor zu kommunizieren und für die Präsenz dieser Belange zu sorgen, wurde außerdem empfohlen,

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Von Beyme 2012, S. 194.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Von Beyme 2012, S. 197.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Von Beyme 2012, S. 196.

zusätzlich zur Kulturstaatsministerin einen „Koordinator“ kultureller Aufgaben einzusetzen, um Kultur als Arbeitsbereich, der ständige Auseinandersetzung und Aufmerksamkeit verdient, „im politisch-administrativen System zu verankern“.¹⁶⁰ Heute umfasst das Aufgabengebiet der Staatsministerin für Kultur und Medien viele repräsentative Pflichten wie Gremienarbeit, aber auch die Herausforderung, „die rechtlichen Rahmenbedingungen für den Kultur- und den Medienbereich über die Bundesgesetzgebung kontinuierlich weiterzuentwickeln und zu verbessern.“¹⁶¹

Zusammenfassung: Kulturpolitik heute

Kulturpolitik, das hat die Darstellung gezeigt, ist ein Feld der politischen Betätigung, das nur schwer zu vereinheitlichen ist. Das liegt zum Teil am Wesen des Gegenstandes, der verhandelt, organisiert und politisch diskutiert wird: Kultur ist inhaltlich so breit aufgestellt, dass einheitliche politische Regelungen aufwändig zu konzipieren und durchzusetzen sind. Hinzu kommt, dass der Föderalismus der einzelnen Bundesländer diesen ihre Kulturhoheit zusichert, sodass ‚Beschlüsse von oben‘ immer auch den Rahmenbedingungen und Erfordernissen der einzelnen Länder angepasst werden müssen. Der *Enquête*-Bericht von 2005 hat zwar für ein mediales Interesse gesorgt, ein konzentriertes Nachdenken über die Kulturpolitik in Deutschland angestoßen und Ergebnisse verschriftlicht. Doch der ‚Komplex‘ Kulturpolitik in Deutschland wird erst dann greifbarer, wenn man einzelne Projekte in bestimmten Bundesländern betrachtet oder Projekte unter definitiven Kategorien betrachtet, wie es diese Arbeit in der Datenerhebung vornimmt.

Von Beyme spricht neben der „Krise der Finanzen“ auch von einer „Krise des Leitbilds der Kulturpolitik“.¹⁶² Ob man dieser radikalen

¹⁶⁰ Von Beyme 2012, S. 197.

¹⁶¹ Presse- und Informationsamt der Bundesregierung: „Staatsministerin Monika Grütters - Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien“. In: bundesregierung.de: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/staatsministerin-und-ihr-amt/aufgaben>. [17.03.21]

¹⁶² Von Beyme 2012, S. 291.

Einschätzung folgt oder nicht – feststeht, dass neben der ständigen Problematik der Finanzierung auch die Frage nach der Überzeugung einzelner entscheidender Akteurinnen zu stellen ist, Kultur zu konzipieren und zu praktizieren.

Kulturpolitik ist, so stellte von Beyme 2012 fest, „komplexer geworden (...), durch Globalisierung, Internationalisierung, Europäisierung und (...) Ausdifferenzierung der Kulturen von Alt- und Neubürgern“.¹⁶³ Heute gilt das alles auch noch, zum Teil verstärkt durch die große Flüchtlingszuwanderung 2015; zusätzlich sind Digitalisierung und Individualisierung¹⁶⁴ wichtige Kontexte, in denen Kulturprojekte gedacht werden müssen.

Ausgehend von der Verhandlung um finanzielle Mittel, die immer neu und oft unter großem personellen und zeitlichen Aufwand eingeworben werden müssen, entstehen zunehmend Projekte, die sich der so genannten „Kreativwirtschaft“¹⁶⁵ zurechnen lassen, und nicht von staatlicher Finanzierung abhängig sind. Diese Situation der Knappheit der Mittel zwingt gleichwohl zunehmend zur Reflektion, welche Ziele Kulturpolitik verfolgen soll und welche Bevölkerungsschichten für ein Engagement in der Kultur gewonnen werden können.¹⁶⁶

Einhergehend mit dieser Entwicklung rückt die Miteinbeziehung neuer Bevölkerungsgruppen in den Fokus, wie zum Beispiel Neubürgerinnen, die kulturelle Einflüsse miteinbringen können in die Kulturpolitik Deutschlands. Die „inhaltliche Bestimmung dessen, was Neubürger von der dominanten Kultur in der Gesellschaft akzeptieren müssen“¹⁶⁷, zu der die sogenannte klassische Musik gehört, liegt in der aktuellen kulturpolitischen Situation auch in der Hand derjenigen, die Kultur erleben, konsumieren und mitgestalten, auch in Dialog mit den Institutionen dieser Sparte. Feststeht, dass ein Austausch von Institutionen und Publikum eine Fläche bietet, die Auswahl und Präsentation der kulturellen Inhalte nachhaltig mitzugestalten.

¹⁶³ Von Beyme 2012, S. 295.

¹⁶⁴ Vgl. hierzu auch Kap. VI.

¹⁶⁵ Von Beyme 2012, S. 296.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Von Beyme 2012, S. 297.

In diesem Unterkapitel ging es um Kulturpolitik, und der Blick richtete sich auf die Praxis. Im nächsten Kapitel werden die Stichworte Kulturelle Bildung und Kulturelle Teilhabe vor dem Hintergrund angewandter wissenschaftlicher Bestimmungen thematisiert.

III.3 Kulturelle Bildung und Kulturelle Teilhabe

Learning is a very personal experience that depends on a number of conditions in order to successfully happen, some within the brain and others more a function of the external environment.¹⁶⁸

Mit diesen Worten beginnt das Kapitel „The Personal Dimensions of Learning“ des Buches *Learning from museums*, denen sich die Schilderung einer persönlichen Lernsituation und das Erinnern von Fakten nach langer Zeit anschließt. Der Autor schildert nach einem Telefongespräch mit seiner Frau deren Alltagserlebnis, auf ihrem Weg zur Arbeit, als sie an einer Zugbrücke warten muss:

She waited while the boat passed and the bridge came down. While waiting, she watched the mechanism of the bridge, and proceeded to excitedly tell me that she understood the way that the counterweights and gears were making the huge mass of iron, steel, and roadway go so easily up and down. She was using terminology that I didn't realize that she knew. She recalled that she had learned all of this from an exhibit on bridges (...) which we had visited the YEAR BEFORE [Im Original in Versalien, Anm. d. Verf.] (...). She (...) didn't know that she had really learned anything the day of the museum visit, but clearly she had and was able to apply that knowledge in a "real world" situation.¹⁶⁹

Die beiden Zitate veranschaulichen: Kulturelle Bildung ist nicht nur geprägt von kulturpolitischen Entscheidungen und den Rahmenbedingungen, die ein Museum oder ein anderer kultureller Ort bieten kann, sondern zuallererst bietet Kultur ein individuelles Erlebnis. Kulturelle Bildung kann demnach auch bedeuten, wie es in dem Beispiel veranschaulicht wird, die Erfahrung zu machen, dass das Faktenwissen einer kulturellen Erfahrung in einem unerwarteten

¹⁶⁸ Falk, John H.; Dierking, Lynn D.: *Learning from museums*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2018, S. 13.

¹⁶⁹ Ebd.

Alltagsmoment erinnert wird, und dass diese Erfahrung sehr beglückend sein kann.

Definition und Zielsetzung kultureller Bildung

Kulturelle Bildung (Bieris Bildungsverständnis folgend) verlangt eine ganzheitliche Bildung und stetige Veränderung des Menschen, sie ist nicht nur auf die Vermehrung des Fachwissens in einem bestimmten Bereich ausgelegt. Kulturelle Bildung kann daher Besucherinnen Inhalte näherbringen, die einen unmittelbaren Zweck in deren Leben erfüllen, aber auch Individuen bereichern, ohne unmittelbar im Alltag ‚anwendbar‘ zu sein. Der Kulturwissenschaftler Thomas Renz bemerkt zur Unterscheidung von kultureller Bildung und Kultureller Teilhabe:

In kulturpolitischen Debatten ist die Forderung nach ‚Kultur für alle‘ eng mit den Begriffen ‚Partizipation‘ und ‚Teilhabe‘ verbunden: Es wird die manchmal recht einfache Forderung erhoben, dass möglichst alle an Kulturangeboten teilhaben oder partizipieren sollen (...). Die beiden Begriffe sind in diesen Argumentationen allerdings selten theoretisch eindeutig definiert und häufig werden sie synonym verwendet.(...) Es bleibt aber immer noch die Frage offen, aus welchen Gründen die soziale Ungleichheitsforschung u.a. kulturelle Teilhabe zur Norm macht.¹⁷⁰

Kulturelle Bildung soll für alle Rezipientinnen möglich sein, soll ‚Kultur für alle‘ sein. Kulturelle Teilhabe verlangt als Begriff noch eindeutiger die Einlösung des Ausspruchs Hilmar Hoffmanns. Denn während die Inklusion bei Bildung implizit mitgedacht wird, so wird diese beim Begriff der Kulturellen Teilhabe explizit formuliert. Teilhaben bedeutet, nicht nur an etwas teilzunehmen, sondern auch mit-zu-Besitzen, an einer kulturellen Situation An-Teil zu haben. Jede Kulturkonsumentin kann denken: Ich darf voraussetzen, dass diese Kultur für mich gemacht worden ist, dass sie mir offensteht. Kultur gehört auch mir, neben allen anderen Menschen. Das heißt zunächst: Ich bin Teil eines Kollektivs. Das heißt aber auch: Ich muss damit leben, dass Kultur sowohl zu mir als Individuum spricht, als auch zu anderen Individuen,

¹⁷⁰ Renz, Thomas: *Nicht-Besucherforschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience-Development*. Bielefeld: Transcript, 2016, S. 35.

also kann meine Deutung dieser Kultur nicht die einzige Wahrheit sein. Ich bin nicht allein heißt: Ich muss nicht einsam sein, aber auch: Ich darf nicht allein bestimmen.

Neben verschiedensten Zuschreibungen, was Kulturelle Bildung bedeuten kann bzw. beinhalten soll, ist diejenige der Kulturellen Teilhabe sicherlich eine der in der öffentlichen Debatte am häufigsten geforderten. Beispielsweise widmet der Rat für Kulturelle Bildung der komplexen Frage nach Inhalten und Erfordernissen der Kulturellen Bildung diverse Studien und Denkschriften.¹⁷¹ Aus Hoffmanns ‚Kultur für alle‘-Ausspruch lässt sich ein „Verständnis von Teilhabe als Grundelement der Demokratie“¹⁷² ableiten: Kulturelle Teilhabe als gelebte Demokratie durch ein Mittun an gemeinsamen kulturellen Veranstaltungen. Die radikale gedankliche Forderung dieser Lesart fasst Renz zusammen:

Die Verwendung des Begriffs der ‚Teilhabe‘ impliziert (...) die (politische) Haltung, das Nicht-Besuchen von Theatern oder Museen nicht ausschließlich als freie Entscheidung der Individuen zu verstehen, sondern eine ungleiche Verteilung der Teilhabe immer als abbauwürdigen sozialen Missstand, als Exklusion bestimmter Gruppen der Gesellschaft von demokratischen Prozessen zu begreifen.¹⁷³

Kulturelle Teilhabe, so Renz, bedeute zuallererst die Freiheit der Einzelnen in Bezug auf Kultur, Entscheidungen zu treffen. Anders gesagt; „eine Situation herzustellen, in welcher möglichst alle Individuen die gleichen Voraussetzungen für Wahlfreiheit haben“¹⁷⁴, und damit beinhalte Kulturelle Teilhabe eine radikal demokratische Komponente.

Problematisierung der Begriffe ‚Kultur‘ und ‚Bildung‘

Die Ziele kultureller Bildung werden oft besprochen; dass die Klärung der Begriffe für eine ‚verstandene‘ Praxis dieser kulturellen Bildung

¹⁷¹ Vgl. Rat für Kulturelle Bildung e. V.: „Publikationen“. In: <https://www.rat-kulturelle-bildung.de/publikationen> [15.12.21].

¹⁷² Renz 2016, S. 40.

¹⁷³ Renz 2016, S. 42.

¹⁷⁴ Renz 2016, S. 44.

notwendig ist, soll hier noch einmal verdeutlicht werden. Dazu wird ein Aufsatz der Musik- und Kulturwissenschaftlerin Barbara Hornberger „Musik-Kultur-Pädagogik. Kulturwissenschaftliche Fragen und Perspektiven“¹⁷⁵ herangezogen, in dem sie sich mit den ungeklärten Bedeutungsaufloadungen der beiden potenten Begriffe ‚Kultur‘ und ‚Bildung‘ auseinandersetzt. Hornberger plädiert, ebenso wie Kordula Knaus, für eine kulturwissenschaftliche, interdisziplinäre Sicht auf Musik. Für diese Arbeit bedeutend sind allerdings weniger Hornbergers Forderungen für die Disziplin der Musikpädagogik, sondern ihre inhaltliche Kritik an der Unbestimmtheit der Begriffe ‚Kultur‘ und ‚Bildung‘ bei dem gleichzeitig selbstverständlichem Umgang mit ihnen.

Wenn man mit einem kulturwissenschaftlichen Blick auf eine Disziplin schaut, so Hornberger, behielte diese Disziplin ihre Geltung, würde aber mit anderen Disziplinen stärker in Berührung gebracht. Wichtig bei der Beschäftigung mit Begriffen der kulturellen Bildung sei, dass man sich nicht nur über die „Komplexität und Kontingenz des Begriffs Kultur“¹⁷⁶ bewusst ist, sondern, dass man die besonders komplexe Begriffskombination Kulturelle Bildung reflektiere¹⁷⁷. Denn meist würden laut Hornberger „die diskursive Bedingtheit beider Begriffe tendenziell ausgeblendet, sie scheinen als eine Art natürliches Paar, in dem das eine – Kultur – den Königsweg zum anderen – Bildung – darstellt.“¹⁷⁸ Hornberger kritisiert, dass die inhaltlichen Vorannahmen, denen diese beiden Begriffe unterliegen, nicht offengelegt, sondern stillschweigend angenommen würden, und so diese

automatisierte Kopplung von Kultur an Bildung (...) geradezu die soziale Ausgrenzung, die die Kulturelle Bildung eigentlich zu bekämpfen glaubt“¹⁷⁹,

verfestige. Mit anderen Worten regiere immer noch Bourdieus Theorie des Habitus, noch immer lägen die „Barrieren (...) nicht im

¹⁷⁵ Hornberger, Barbara: „Musik-Kultur-Pädagogik. Kulturwissenschaftliche Fragen und Perspektiven“. In: Kulturelle Bildung online, 2020: <https://www.kubi-online.de/index.php/artikel/musik-kultur-paedagogik-kulturwissenschaftliche-fragen-perspektiven>. [17.03.21], zitiert wird aus einem erzeugten pdf.

¹⁷⁶ Hornberger 2020, S. 11.

¹⁷⁷ Vgl. Hornberger 2020, S. 11ff.

¹⁷⁸ Hornberger 2020, S. 11.

¹⁷⁹ Hornberger 2020, S. 13.

ökonomischen, sondern im kulturellen Kapital“¹⁸⁰, also in den ‚unsichtbaren Besitztümern‘ wie Erziehung und sozialer Herkunft.

Hornberger kommt zu dem Ergebnis, dass in der kulturellen Bildung „das normative Entwicklungsziel Bildung (...) mit einem vermeintlich hohen Anspruch von Kunst kurzgeschlossen“¹⁸¹ werde und „Werke der E-Kultur [würden] als bildungsrelevant anerkannt“¹⁸². Es herrsche ein „Machtgefälle (...), das nicht offengelegt“ werde¹⁸³.

Sie fordert daher eine Haltung der Reflexivität in Bezug auf Projekte und Ergebnisse kultureller Bildung. Es müsse eine „doppelt gedachte Reflexivität nach innen und nach außen“¹⁸⁴ praktiziert werden, nämlich eine Infragestellung sowohl der Inhalte, mit denen man sich auseinandersetzt, als auch ein kritisches Überdenken der „eigenen Position in der Kultur“.¹⁸⁵ Hornbergers zentrale Forderung nach Reflexivität der Kulturpraktikerinnen wird im weiteren Verlauf der Arbeit noch einmal aufgegriffen.

Diskussion Wirkungsforschung

Zu der Diskussion von kultureller Bildung gehört auch die Auseinandersetzung mit den Nutzerinnen. Wie stark sollen sich Ziele und Inhalte an denjenigen orientieren, für die diese Projekte konzipiert und durchgeführt werden? Ist ein erfolgreicher Abschluss eines Projekts Maßgabe gelingender kultureller Bildung? Wie definiert sich ein erfolgreicher Abschluss? Hohe Teilnehmerinnenzahlen, positive Pressekritiken, Anschlussprojekte, eine Finanzierung, die bis zum Schluss gesichert war, das Feedback der Teilnehmerinnen? In der Praxis der kulturellen Bildung, so zeigt es sich auch im Austausch der Branche¹⁸⁶, ist der Druck der Legitimation der Projekte immer stärker gegeben. Es wird außerdem ausdrücklich unterschieden bei der Orientierung der Forschung, die sich mit kulturellen Bildungs-

¹⁸⁰ Hornberger 2020, S. 12.

¹⁸¹ Hornberger 2020, S. 13.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Hornberger 2020, S. 14.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Wie beispielsweise auf der Tagung am 14./15. März 2019 in Münster („Welche Forschung braucht die kulturelle Bildung? Aktuelle Befunde, Diskurse und Praxisfelder“).

Projekten auseinandersetzt. Handelt es sich um Wirkungsforschung, die also die Ergebnisse der Projekte in den Blick nimmt, oder um Nutzerinnenforschung, die sich mit den Rezipientinnen beschäftigt, die Angebote kultureller Bildung wahrnehmen und warum sie es tun. Oder wird mit der Perspektive der Adressatinnenforschung auf die Projekte geschaut – mit dem Interesse also, wie verschiedene (Gruppen von) Menschen (nicht als Kulturnutzerinnen, sondern als Individuen) in den Kontexten ihrer Lebenswelt in Zusammenhang mit den Projekten zu beurteilen sind? Es gibt eine lebendige Diskussion darüber, wie sich Kulturelle Bildung legitimiert, auch mit Blick auf die Finanzierung dieser Projekte, wenn die Teilnehmerinnen selbst entscheiden und die Kuratierung durch Expertinnen nicht gewährleistet ist und inwiefern es nachweisbare (positive) Wirkungen auf ihr Publikum hat.¹⁸⁷

III.4 Was konstituiert ‚Erwachsen-Sein‘?

Noch weitere Definitionen sind vorzunehmen, und schließen sich der ergebnisoffenen Diskussion der Begriffe Bildung, Kultur und kulturpolitischen Anstrengungen sowie der Kombination der ‚kulturellen Bildung‘ und dem Schlagwort der Kulturellen Teilhabe an. Denn wenn man sich mit Erwachsenen beschäftigt, ist zu klären, wer genau gemeint ist. Welche Kategorien gibt es, die das Erwachsen-Sein konstituieren und die für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit von Bedeutung sind? Was macht das Erwachsen-Sein aus?

Definitionen von Erwachsen-Sein sind in der weiteren Beschäftigung von Erwachsenenbildung und Lebenslangem Lernen insofern interessant, als sie zugrunde legen, welche Anforderungen an und Perspektiven auf Erwachsene in der Konzeption von (musikalischen) Bildungskonzepten eine Rolle spielen.

Daher werden zwei Publikationen in die Betrachtung des Erwachsen-Seins miteinbezogen, die Erwachsenenbildung thematisieren. Diese Definitionen wurden mit Blick auf die Entwicklung von Kategorien im Verlauf dieser Arbeit ausgewählt.

¹⁸⁷ Zur weiteren Auseinandersetzung mit der Wirkungsforschung sind Arbeiten von Christian Rittelmeyer und Vanessa-Isabelle Reinwand-Weiss zu empfehlen.

In ihrem Buch *Wie lernen Erwachsene (heute)?*¹⁸⁸ diskutiert die Kulturphilosophin Barbara Schellhammer die Besonderheiten der Erwachsenenbildung im Kontext der Sozialisation der Lernenden, der gesellschaftlichen Ansprüche an diese Disziplin und methodischen Fragestellungen.

Bei der Frage danach, was einen erwachsenen Menschen ausmacht, stellt Schellhammer zunächst fest, dass man bei der Definition des Erwachsenseins nicht von einem einzelnen Forschungsgegenstand ausgehen kann, sondern sich eines ganzen „Gegenstands*feldes* [Herv. i. O., Anm. d. Verf.]“ gegenüber sieht, „[a]ufgrund der Weitläufigkeit der Perspektiven dessen, was Erwachsensein ausmacht“.¹⁸⁹ Zwar gebe es in der Geschichte der Erwachsenenbildung einige Begriffsbestimmungen – Schellhammer zeichnet die Geschichte des 20. Jahrhunderts nach, von den Anfängen der Volksbildung über die Weiterbildung bis hin zum Schlagwort des lebenslangen Lernens –, diese würden aber oft „parallel gebraucht, was bis heute zu Vermischungen und hybriden Verständnissen und damit auch zu unklaren Begriffsbestimmungen“¹⁹⁰ führe. Was historisch als ‚erwachsen‘ angesehen worden ist, sei oft Ausdruck normativer Erwartungen der Gesellschaft bzw. gesellschaftlicher Gruppen an das Individuum: wie es sich zu verhalten habe, bzw. welchen Vorgaben es entsprechen soll, um als Mitglied der Gesellschaft anerkannt zu werden. Die Definition des Erwachsenseins entspringe daher „generell einem historisch gewachsenen und situativ bestimmten Gefüge und [sei] damit zentraler Bestandteil eines bestimmten Weltbildes.“¹⁹¹

Aus historischer Sicht dominiere insgesamt die Vorstellung, der Zustand der Erwachsenen sei dem des Kindes „überlegen“ und das Erwachsensein werde „folglich in gewisser Weise als *normatives Leitbild der Entwicklung* [Herv. i. Original, Anm. d. V.]“ angenommen, der „althochdeutschen Wurzel *irwahan* [Herv. i. Original, Anm. d. V.]“

¹⁸⁸ Schellhammer, Barbara: *Wie lernen Erwachsene (heute)? Eine transdisziplinäre Einführung in die Erwachsenenbildung*. Weinheim/Basel: Beltz Juventa, 2017.

¹⁸⁹ Schellhammer 2017, S. 11.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Schellhammer 2017, S. 13.

folgend, die „so viel [meint] wie ‚zu völliger Größe wachsen‘.“¹⁹² Beispielsweise habe eine Erwachsene im Vergleich zum Entwicklungsstatus des Kindes eine Reife durch ihre Lebenserfahrung erreicht, die es ihr erlaube, Situationen einzuschätzen. Schellhammer führt diese Annahme auf die „christliche Tradition“ zurück, in deren Narrativen „das Erwachsensein sozusagen ‚Normalzustand‘“ sei. Als erstes existierte

Gott, der Vater, und dann kam der Sohn – der Vater erwuchs nicht etwa erst aus dem Sohn. Die natürliche Entwicklung vom Kinder zum Erwachsenen wird [in der Bibel, Anm. d. V.] mythologisch umgekehrt¹⁹³.

Ausgehend von dieser Herleitung erklärt Schellhammer den aktuellen Bedarfshorizont des Begriffes: Heutzutage bedeute Erwachsen-Sein ein komplexes Management des Alltags, es sei eine „Gratwanderung zwischen Freiheit und Zwang“ und „eine zunehmend eigenverantwortliche, individuelle Aufgabe geworden, Gestalter seines Lebens zu sein“¹⁹⁴. Diese Notwendigkeit des Organisierens des eigenen Lebens führt Schellhammer zurück auf die vielen Möglichkeiten, die sich heutzutage böten, um sein Leben auszurichten. Es existiere eine „zunehmende Pluralität von Orientierungen und Werten“¹⁹⁵, für die man sich bewusst entscheidet: Wo möchte ich wohnen, mit welcher Tätigkeit (oder welchen Tätigkeiten) möchte ich wieviel Geld verdienen? Ist eine Familie die Form der Lebensgestaltung, die meinem Idealbild entspricht? Digitalisierung und Globalisierung sind dabei nicht mehr nur Schlagworte, sondern Leitlinien, die seit mehreren Jahren den gesellschaftlichen Diskurs prägen und an denen entlang Entscheidungen der Einzelnen über die Lebensführung getroffen werden. Schellhammer spricht in diesem Kontext dieser Möglichkeiten, sein Leben auszurichten, von einem „Sinnvakuum (...), das das Bedürfnis nach Transzendenz Erfahrung“¹⁹⁶ der Menschen in

¹⁹² Schellhammer 2017, S. 13f.

¹⁹³ Schellhammer 2017, S. 14.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Schellhammer 2017, S. 15.

¹⁹⁶ Ebd.

der heutigen Gesellschaft hervorrufe. Durch die ständigen Entscheidungen, die getroffen werden müssten, suche der erwachsene Mensch nach einer stabilen Regelhaftigkeit, die seinem Leben Sinn verleihe. Im Zuge dieser ständigen Neuausrichtung von Werten und Regelhaftigkeiten der Lebensumstände Erwachsener ist nach Schellhammer auch eine „Relativierung des Status ‚Erwachsener‘“¹⁹⁷ zu beobachten.

Trotz aller heterogenen Ansprüche, die erwachsenes Leben heutzutage mit sich bringt, resümiert Schellhammer, erfordere Erwachsen-Sein, „zumindest im europäischen Kontext“¹⁹⁸,

eigenverantwortlich und kritisch sowohl für sich selbst als auch für sein sozio-kulturelles Umfeld Sorge zu tragen – d.h. auch selbstreflektiert die Bedingungen des eigenen Lebens wahrzunehmen und entsprechend darauf zu antworten.¹⁹⁹

Neben dieser historischen Betrachtung gibt es natürlich noch die Eckdaten des gesetzlichen Erwachsenseins: mit Vollendung des 18. Lebensjahres ist man in Deutschland volljährig. Lange Zeit waren darüber hinaus ein eigenes Einkommen, die Berufstätigkeit in einem Normalarbeitsverhältnis sowie die Gründung einer Familie Eckpfeiler des erwachsenen Lebens, wie der Erwachsenenpädagoge Rolf Arnold nachzeichnet. In seinem Standardwerk der Erwachsenenbildung²⁰⁰ benennt er weitere Kriterien des Erwachsen-Seins:

Auch Arnold erklärt, „[d]en oder die Erwachsenen gibt es nicht“²⁰¹, und das Bild des Erwachsenen als Mensch, der im „Zustand des Fertigseins“²⁰² lebte, sei überholt, stattdessen werde, was einen Erwachsenen ausmacht, „durch die Gesellschaft konstruiert.“²⁰³ Trotzdem gebe es weiterhin einige „wesentliche Ereignisse und

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Arnold, Rolf: *Erwachsenenbildung. Eine Einführung in Grundlagen, Probleme und Perspektiven*. Düsseldorf: Patmos-Verl., 2001.

²⁰¹ Arnold 2001, S. 142.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Arnold 2001, S. 143.

Merkmale, die für die Phase des Erwachsen-Seins als konstitutiv angesehen werden²⁰⁴ könnten:

1. Abgang von der Schule,
2. Eintritt in das Berufsleben oder eine traditionell gleichwertige Rolle,
3. Verlassen der Herkunftsfamilie,
4. Eingehen einer dauerhaften Partnerschaft,
5. Gründung eines eigenen Haushalts.²⁰⁵

Der Auflistung folgend stellt Arnold fest, dass bis weit ins 20. Jahrhundert hinein mehrere Merkmale biographisch gesehen zeitgleich ‚erfüllt‘ wurden: So verließ man seine Herkunftsfamilie um zu heiraten, was außerdem bedeutete, einen eigenen Haushalt organisieren zu müssen. Zuvor hatte der Abgang der Schule meist den Grund, eine Berufstätigkeit aufzunehmen. Diese parallel oder kurz hintereinander stattfindenden Ereignisse sind heute nicht mehr selbstverständlich; zwischen Merkmal eins und zwei können Zeiten der Orientierung (wie beispielsweise ein Freiwilligenjahr oder ein Auslandsaufenthalt) liegen, eine (dauerhafte) Partnerschaft hat nicht automatisch die Gründung eines eigenen Haushalts zur Folge. Arnold merkt allerdings an, „die Berufsrolle und der Familienstand [bestimmten] das Verhalten von Erwachsenen in fast allen Interaktionssituationen“, da diese mehrere ordnende Funktionen im Erwachsenenalter darstellten: Sie „geben Groborientierungen für die Zukunft, verleihen Partialidentität, bestimmen den Zeitplan und determinieren den Alltag“²⁰⁶, erklärt Arnold. Doch auch hier muss eingeschränkt werden: Volljährige Menschen, die weder in einer Beziehung sind noch einen Beruf ausüben sind nicht weniger erwachsen, nur weil sie diese Merkmale nicht teilen. Durch diese gesellschaftlich akzeptierten Merkmale kann das Leben einer Erwachsenen zwar entscheidend geprägt werden, gleichzeitig werde, so Arnold, durch die

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Arnold 2001, S. 144.

Erwachsenen-Kriterien ‚Bindung durch den Beruf‘ und ‚Bindung durch die Familie‘ eine Wohlverhaltensideologie transportiert (...), die nicht ohne weiteres verallgemeinert werden²⁰⁷

dürfe. Arnold erklärt, dass ein Nicht-Übereinstimmen mit den gesellschaftlich angelegten Maßstäben wie Erwerbstätigkeit und dauerhafte Partnerschaft sozial sanktioniert würde:

Alle Formen einer selbstbestimmten, subjekthaften, spielerischen und unkonventionellen Lebensgestaltung werden durch diesen verpflichtungsorientierten Erwachsenenbegriff desavouiert. Wer sich nicht in die gesellschaftlich erwarteten Rollen des Erwerbstätigen und Familienvaters (oder der -mutter) fügt, ist verfolgt vom Odium des Nicht-Erwachsenseins, des Unvollständigen, Unvollkommenen.²⁰⁸

Dennoch resümiert Arnold: „Die stabilisierenden Rollenbündel Beruf und Familie erklären das Erwachsensein nicht zufriedenstellend“²⁰⁹.

Anstatt sich auf diese normativ aufgeladenen Merkmale zu beschränken, müssten laut Arnold vielmehr die „Reifungseffekte“²¹⁰ beobachtet und in die Beschreibung der Erwachsenen miteinbezogen werden, die sich in verschiedenen Lebensphasen bzw. durch das Erleben bestimmter Erfahrungen des Erwachsenseins einstellen, um sich einer vollständigeren Definition anzunähern. Andererseits, und auch diese Kritik nimmt Arnold vor, konstituiert sich Erwachsensein nicht ausschließlich über Reifungseffekte, denn wäre eine unreife Erwachsene keine Erwachsene mehr?²¹¹ Arnold erklärt: „Anders als der Jugendliche verfüg[e] [die] Erwachsene über einen biographisch angesammelten, detaillierten Erfahrungsschatz“²¹², die ihr erlaube, sich in der Welt zurechtzufinden, die sie als Rahmenbedingung bewusst begreift. Die „sich beständig verkürzende[n] Planungsperspektive als zentrales Bestimmungsmerkmal des Erwachsenenenseins“ findet laut Arnold „seinen Ausdruck auch in einem neuartigen Verhältnis zur Zeit als Lebenszeit“²¹³. Erwachsene erhielten, so Arnold, durch dieses Bewusstsein der Begrenztheit eine

²⁰⁷ Arnold 2001, S. 144f.

²⁰⁸ Arnold 2001, S. 145.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Vgl. Arnold 2001, S. 146.

²¹² Arnold 2001, S. 146.

²¹³ Arnold 2001, S. 147.

Reflektions-Haltung zu ihrem Leben, das sie stetig an ihre Wünsche und Pläne anpassten; sie erfassten ihr Leben als wandelbar und als etwas, das als „jeweils gültige Version“ und in „ständiger Bilanzierung, Selbstvergewisserung und Außendarstellung“²¹⁴ existiert.

Diskussion der Ergebnisse

Mit dieser Sentenz weist Arnolds Analyse Parallelen zu Bieris Aspekt der Bildung als Selbsterkenntnis²¹⁵ auf. Sicherlich sind Arnolds Beobachtungen, vor allem über die Wandelbarkeit und ständige Verschiebung von Kategorien des Begriffs ‚erwachsen‘, zutreffend. Andererseits ist die Publikation zwanzig Jahre alt, was sie selbst zu einer Quelle von Kategorien und Beobachtungen macht, die nicht notwendigerweise zeitangemessen sind, weil sich auch Anforderungen an Erwachsene verändern.

Die ausführliche Beschäftigung damit, was eine Erwachsene ausmacht, ist insofern von entscheidender Bedeutung, als die Publikumszielgruppe ‚Erwachsene‘ sich durch die theoretischen Vorüberlegungen etwas genauer fassen lässt. Zusammenfassend ist zu sagen, dass sich das komplexe, von Schellhammer betitelte „Gegenstandsfeld“ Erwachsen-Sein aus vielen sich selbst im Wandel befindenden Kategorien konstituiert.

Die Definition von Erwachsen-Sein ist also wandelbar, da dieses stets in einem gesellschaftlichen Kontext entworfen und gelebt wird, es unterliegt gewachsenen Konventionen und transportiert deswegen auch immer einen Realitätsentwurf dieser Gesellschaften. Erwachsen-Sein heißt, so lässt sich nach Beschäftigung mit den Quellen zusammenfassend sagen, Reife zu besitzen. Ob man diese Reife nun aus der christlichen Lehre heraus definiert, und Erwachsene als Realisierung des ‚Normalzustands‘ eines Menschen sieht, der Anforderungen der Gesellschaft erfüllen soll oder solche von Arnold betitelten „Reifungseffekte“ durch die Biographie erfüllt sieht: Reife gehört dazu – und was als ‚reif‘ definiert wird, ist ebenso von gesellschaftlichen Konventionen abhängig. Erwachsene tragen

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Vgl. Kap. III.1.

Verantwortung; für sich und für die Menschen in ihrem Umfeld. Man ist verantwortlich für die Gestaltung seines Lebens, das birgt Freiheiten, aber auch Herausforderungen der Organisation seines Alltags.

Kategorien wie das Ausziehen aus dem Elternhaus, das Eingehen einer dauerhaften Partnerschaft und das Normalarbeitsverhältnis geben die Möglichkeit einer Einordnung des Erwachsen-Seins, sind aber längst nicht mehr absolute, allgemein gültige Kategorien. Heute entscheidet weder die Wohnsituation noch eine vorhandene oder nicht vorhandene Partnerschaft über den Status des Erwachsen-Seins. Auch die gesetzliche Festlegung der Volljährigkeit und die damit verbundene volle Strafmündigkeit konstituiert nicht Erwachsen-Sein. Kategorien wie der Auszug aus dem Elternhaus oder der Abschluss der schulischen Ausbildung mögen Orientierung geben für Zukunft und Alltag einer Person, ihre Pläne erleichtern und ihre Identität konstituieren – das Erwachsen-Sein konkret definieren können sie im 21. Jahrhundert nicht mehr, dafür sind die Lebensläufe und -entwürfe zu divers, sind die Möglichkeiten der Lebensführung zu flexibel geworden. Nichtsdestotrotz können alle genannten Faktoren mithelfen, das Erwachsen-Sein genauer zu umreißen, vor allem in der Kulmination im Kriterium, das mit ‚Reife‘ genannt aber wenig konkret umrissen ist.

Valide für die nähere Einordnung, was Erwachsen-Sein konstituiert, erscheint vor allem der Erfahrungsschatz, den ein Mensch im Laufe seines Erwachsen-Werdens und Erwachsen-Seins aufbaut. Die Prozesshaftigkeit des Erwachsen-Seins ist bereits in der zitierten Wortwurzel „irwahsan – zu völliger Größe wachsen“ angelegt: Erwachsen-Sein bedeutet, zu wachsen; ein stetiges Verändern eines erwachsenen Menschen kann also als Charakteristikum genannt werden. Das von Arnold erklärte „lebensgeschichtliche Bewußtsein“ ist dabei entscheidender Faktor. Erfahrungen und Einschätzungen, die ein Mensch während seines Erwachsens erfährt bzw. vornimmt, konstituieren den Status des Erwachsen-Seins. Man müsste also richtiger nicht vom Erwachsen-Sein sondern vom Erwachsen-Werden

sprechen; das würde diese Arbeit aber zu weit in sprachwissenschaftliche und philosophische Überlegungen lenken. Erwachsen-Sein bedeutet außerdem das Bewusstsein der endlichen Zeitspanne, in der man das eigene Leben gestalten kann. Damit zusammenhängend findet das erwachsene Leben in zitierter „ständiger Bilanzierung, Selbstvergewisserung und Außendarstellung“ statt – kein erwachsener Mensch lebt in einem bezuglosen sozialen oder gesellschaftlichen Raum. Darüber hinaus bedeutet Erwachsen-Sein, eine Sammlung von Erfahrungen zu haben. Überzeugungen, Faktenwissen und persönliche Einstellungen konstituieren die Erwachsene als Menschen, der aufgrund seiner Lebensdauer auf eine bestimmte Art und Weise bewertet.

Es sind also weniger festgeschriebene Kategorien, die das Erwachsen-Sein näher eingrenzen helfen, als persönlich-biographische Aspekte. Das erschwert zwar die wissenschaftliche Eingrenzung der Gruppe der Erwachsenen, eröffnet aber eine Haltung des Fragens nach den Möglichkeiten und auch Herausforderungen einer Musikvermittlung für Erwachsene. Denn wenn Erwachsene maßgeblich durch ihre Sammlung von Erfahrungen konstituiert werden, wo kann dann Musikvermittlung für Erwachsene ansetzen? Und wie lassen sich Erwachsene als Kulturpublikum näher greifen?

III.5 Kulturpublikum und Ziele der Musikvermittlung für Erwachsene

Bei der Beschäftigung mit Erwachsenen als Kulturpublikum ist zunächst festzustellen, dass es auch in diesem Feld ein großes Spektrum an Perspektiven und Forschungsfragen zu beachten gibt. Zur Diskussion des erwachsenen Publikums der Konzerte klassischer Musik wird Stefanie Rheins Artikel „Musikpublikum und Musikpublikumsforschung“²¹⁶ herangezogen.

²¹⁶ Rhein, Stefanie: „Musikpublikum und Musikpublikumsforschung“, in: Glogner-Pilz, Patrick; Föhl, Patrick S.: *Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und -befunde*. Wiesbaden: Springer 2016, S. 285-327.

„[G]erade der Bereich der E-Musik, für den mittlerweile vergleichsweise viel Konzertpublikumsstudien vorliegen“²¹⁷, sei ein großes Betätigungsfeld für Forscherinnen, die der Frage nachgehen, wie den rückläufigen Besucherinnenzahlen des Konzertbetriebs begegnet werden kann. Eine Thematik, die in den letzten Jahren besondere Aufmerksamkeit erhält, ist die Nicht-Besucherinnen-Forschung. Der Ruf nach Studien, die sich mit denjenigen Menschen beschäftigen, die keine Konzerte klassischer Musik aufsuchen, ist in diversen wegweisenden Publikationen, die sich mit Musikvermittlung auseinandersetzen, formuliert.²¹⁸

Auch diese Dissertation kann als Teil der Besucherinnenforschung gelesen werden, indem nämlich durch die Einforderung einer neuen Perspektive auf Musikvermittlung und ihr erwachsenes Publikum eine konstruktive Auseinandersetzung mit den rückläufigen Besucherinnenzahlen stattfindet.

Rhein gibt einen detaillierten Überblick über Forschungsfragen, Studien und Perspektiven auf das komplexe Feld der Musikpublikumsforschung, mit besonderem Fokus auf das Publikum klassischer Musik. Zu Beginn erklärt Rhein,

[d]as Musikpublikum kann (und muss) aus immer mehr Musik und aus immer mehr Musikmedien sowie -formaten eine Auswahl treffen und dabei versuchen, im Dschungel der Möglichkeiten nicht die Orientierung zu verlieren²¹⁹.

Aufgrund des großen Angebots von Musikveranstaltungen, die neue Erlebnismöglichkeiten eröffnen, müssen ständig Entscheidungen getroffen werden, für welches der vielen Angebote man sich entscheidet. Und natürlich existieren auch nicht-musikalische Angebote, wie Rhein festhält:

²¹⁷ Rhein 2016, S. 288.

²¹⁸ Vgl. u.a. Mandel, Birgit: „Sich nützlich machen für das gesellschaftliche Zusammenleben - Neue Leitbilder für öffentlich getragene Kultureinrichtungen“. In: Kulturelle Bildung online, 2020: <https://www.kubi-online.de/artikel/sich-nuetzlich-machen-gesellschaftliche-zusammenleben-neue-leitbilder-oeffentlich-getragene> [13.04.21]; Renz, Thomas: „Nicht-BesucherInnen öffentlich geförderter Kulturveranstaltungen. Der Forschungsstand zur kulturellen Teilhabe in Deutschland“. In: Kulturelle Bildung online, 2016: <https://www.kubi-online.de/artikel/nicht-besucherinnen-oeffentlich-gefoerderter-kulturveranstaltungen-forschungsstand-zur> [13.04.21].

²¹⁹ Rhein 2016, S. 287.

[G]leichzeitig konkurrieren die Musikangebote auf dem Erlebnismarkt (...) nicht nur miteinander, sondern mit dem gesamten Spektrum unterschiedlicher Erlebnisangebote (...) um die Aufmerksamkeit, das Ansehen, die Zeit und das Geld der potenziellen Nutzer.²²⁰

Durch die Anforderung, Programme für ein möglichst großes Publikum anzubieten, seien Institutionen wie Konzerthäuser aufgefordert, regelmäßig zu überprüfen, für wen sie ihr Programm konzipierten und wen sie tatsächlich erreichten. Die Herausforderung dieser Institutionen sei, ein kulturelles Programm für möglichst viele Menschen mit diversen Interessen anzubieten – und dabei dem Vorwurf, ‚elitäres‘ Programm zu machen, zu entgehen und gleichzeitig keiner Modeerscheinung im Geschmack nachzugehen, weil eine kleine Gruppe von Menschen diese Musikrichtung bevorzugt. Einerseits sollen Institutionen ‚wertvolle‘ musikalische Inhalte präsentieren, andererseits den Geschmack des (potentiellen) Publikums nicht aus den Augen verlieren. Eine „Verflachung des Programms“²²¹ solle aber vermieden werden, die Einrichtungen sollten ‚unabhängig‘ bleiben. Dieser Spagat ist nicht leicht zu bewältigen.

Zu der herausfordernden Ausgangssituation tritt die Frage der Definition des Begriffes Publikum – eine Festlegung, wen man meint, wenn man von ‚Musikpublikum‘ spricht. Rhein definiert:

Musikpublikum meint erstens Konzertpublika bzw. die Besucher von musikbezogenen Veranstaltungen, zweitens geht es auch um die Nutzer medialer Musikangebote. Drittens sind auch Publikumsformen inbegriffen, die sich nicht an der Teilnehmerschaft an einer konkreten Rezeptionssituation festmachen lassen wie zum Beispiel musikbezogene Geschmackspublika (...).²²²

Es ist auch in dieser Arbeit zu benennen, wer mit ‚Musikpublikum‘ gemeint ist, sowohl mit Blick auf die Analyse und Auswertung der erhobenen Daten sowie des weiteren Verlaufs der theoretischen Auseinandersetzung. Mit ‚Musikpublikum‘ sind in dieser Arbeit sowohl diejenigen Menschen gemeint, die musikkulturelle Veranstaltungen

²²⁰ Ebd.

²²¹ Rhein 2016, S. 288.

²²² Rhein 2016, S. 289.

besuchen als auch diejenigen, die musikkulturelle Veranstaltungen besuchen möchten, es aber bisher nicht tun. Die Ergebnisse des nächsten Kapitels sollen herausstellen, wie Erwachsene adressiert werden. Diese Ergebnisse können in einem weiteren Schritt zu einer fundierten Diskussion einer zeitgemäßen Musikvermittlung für Erwachsene dienen und so letztlich auch helfen, Nicht-Besucherinnen zu erreichen. Das Musikpublikum dieser Arbeit fokussiert also keine reale Größe, keine statistisch eingegrenzte Gruppe von Menschen, sondern die Summe aus denjenigen, die bereits kommen und denjenigen, die gerne kommen möchten. Es liegt nicht im Interesse dieser Arbeit, Publika zu gewinnen, die absolut nicht in Konzerte klassischer Musik kommen möchten, weil ihnen die Musikrichtung ‚Klassik‘ nicht gefällt. Musikvermittlung für Erwachsene soll niemanden ‚bekehren‘ oder ‚die Augen öffnen‘ – wer sich schlichtweg nichts von dieser Musikrichtung verspricht, der soll nicht um jeden Preis überzeugt werden.

Für die Bestimmung des Publikums im Rahmen dieser Arbeit ist also entscheidend, dass die Adressatinnen sich bereits entschieden haben, musikkulturelle Veranstaltungen zu besuchen oder zumindest eine nicht ablehnende Haltung gegenüber einem Konzertbesuch haben.

Weiter ist zu klären, wer genau mit ‚Erwachsenen‘ in dieser Arbeit gemeint ist. Nach der Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Literatur ist offenbar, dass die Definition schwierig vorzunehmen ist. Wenn von Musikvermittlung für Erwachsene in dieser Arbeit die Rede ist, sind damit diejenigen Erwachsenen gemeint, die das 18. Lebensjahr vollendet haben. Darüber hinaus befinden sich die Erwachsenen, die in dieser Arbeit gemeint sind, nicht mehr in der ersten Ausbildung ihrer Berufsbiographie. Das muss nicht bedeuten, dass sie sich nicht trotzdem in einer Lern- oder Ausbildungsphase befinden; lediglich ist ihr ‚Status‘ nicht mehr oder nicht ausschließlich ‚Auszubildende‘ oder ‚Studierende‘. Damit werden Seniorenstudierende zu den Erwachsenen-Definition dieser Arbeit gezählt, weil sie das Studierenden-Dasein nicht als erste Ausbildung erfahren, sondern zu einer bereits bestehenden (und zum Teil bereits

abgeschlossenen) beruflichen Laufbahn hinzufügen. Studierende und Auszubildende werden nicht zu der Zielgruppe der Erwachsenen in dieser Betrachtung gezählt. Damit wird ihnen allerdings nicht ein Reifegrad abgesprochen, der bei der Diskussion der Kategorien die Erwachsen-Sein konstituieren wichtig war.

Der Status als Erwachsene, die sich weder in der Lebensphase der ersten Ausbildung bzw. Studium (denn diesen ersten Bildungsweg als Lebensphase zu bezeichnen, ist nicht übertrieben, werden in dieser Zeit doch entscheidende Erfahrungen gemacht und Weichenstellungen für das weitere Leben gelegt) noch im Rentenalter befindet, ist von Interesse für diese Arbeit. Dieser ‚freie‘ Status ist entscheidend für die Definition der Erwachsenen, um die es in dieser Arbeit geht, nicht das Alter dieser Zielgruppe. Es ist schwierig, eine Altersgruppe zu definieren, auch, weil sich Phasen der Ausbildung und des Renteneintritts verschieben. Trotzdem wird die Zielgruppe hier als Erwachsene zwischen 35 und 65 angegeben. Andere Versuche, diese ‚freien‘ Erwachsenen näher zu betrachten, hat es bereits gegeben.²²³ Zwar gibt es auch Studierende über 35 und Arbeitende über 65; zur Orientierung und zur Etablierung einer Maßgabe wird diese Spanne hier aber eingeführt, um das Interesse zu leiten. Diese Festsetzung soll darüber hinaus auch die Lücke des Angebots an Musikvermittlungsformaten verdeutlichen für alle, die nicht mehr Kinder und Jugendliche und noch nicht Menschen im Rentenalter sind.

III.6 Erste Überlegungen zur Gestaltung der Musikvermittlung für Erwachsene

Nach den Erkenntnissen des vorangegangenen Kapitels lassen sich nun einige Anmerkungen zur Gestaltung von musikvermittelnden Formaten für Erwachsene und den besonderen Anforderungen an die musikvermittelnde Person machen. Nach der Diskussion der Recherche-Ergebnisse werden diese Aspekte vertiefend diskutiert, hier finden zunächst erste Überlegungen ihren Platz.

²²³ Vgl. Müller, Anne: „Die Mittelalten. Was sagt die Besucherforschung zum Publikum zwischen 30 und 49 Jahren?“, in: *Das Orchester* 61 (2014), 5, S. 14-15.

Wie stark sollen oder müssen Bildungsansprüche im Bereich der Musikvermittlung akzentuiert werden, um die Lebensnähe und die Aktualität dieser Sparte der so genannten ‚Hochkultur‘ zu verdeutlichen, mehr noch, erfahrbar werden zu lassen? Der Begriff des lebenslangen Lernens im Kontext klassischer Musik bezieht sich sicherlich auch auf kognitive Aspekte wie das Erklären bzw. Verstehen von Formkonzeptionen – darüber hinaus sind das Hören und Empfinden aber ebenso Schlüsselemente bei der Musikvermittlung für Erwachsene. Dem Verständnis einer ganzheitlichen Bildung der Person kommt aufgrund dieser essentiellen Fragen eine entscheidende Rolle zu. Nicht nur Anforderungen der Wissensgesellschaft sind von Bedeutung, sondern auch die zitierte ‚Seelenbildung‘.

Bildung im Kontext von kultureller Bildung findet in einem dynamischen System von Wechselwirkungen statt: Teilnehmerinnen kommen mit verschiedenen Wissens-Voraussetzungen in Vermittlungsformate. Im Dialog mit Vermittlerin und anderen Teilnehmerinnen kann ebenso Bildung stattfinden wie in einer individuellen Internetrecherche oder einem Vortrag.

Darüber hinaus sind Erwachsene als Individuen zu verstehen, die aufgrund ihrer bisherigen Lebenserfahrung Reife in die Vermittlungssituation mitbringen, die sich nicht ausschließlich auf überprüfbare Fakten bezieht. Das Miteinbeziehen dieses für die Vermittlung wertvollen Wissens ist elementar.

Aufgaben der Vermittlerin

Die Vermittlerin hat eine hochanspruchsvolle Zuständigkeit mit vielfältigen Anforderungen. Viele Dinge sind zu beachten, sowohl in der Vor- und Nachbereitung der eigentlichen Vermittlung als auch in dem Moment der Vermittlung. In ihrem Ermessen liegt sowohl die Zielformulierung als auch die Ausgestaltung und die Intensität, mit der Fakten oder Kontexte vermittelt werden.

Zunächst ist es Aufgabe der Vermittlerin, Orientierung zu bieten. Erstens, weil sie als Expertin über das musikalische Programm Bescheid weiß und zweitens, weil es neben der Musik noch viele

andere kulturelle Auseinandersetzungsmöglichkeiten gibt, aus dem die Teilnehmerinnen wählen können. Im erwähnten „Dschungel der Möglichkeiten“²²⁴ der Medien ist es wichtig, als Ansprechpartnerin verbindlich zu sein und Vertrauen herzustellen.

Für dieses bewusste Auftreten ist nötig, dass sich die Vermittlerin selbst klar wird über ihre Motivation: Handelt sie in erster Linie ökonomisch, repräsentativ für die Institution oder das Ensemble oder pädagogisch? Alle Intentionen – und es gibt sicherlich noch mehr – kommen zusammen; es ist sehr unwahrscheinlich, dass sich ein Format nur an einem Prinzip ausrichtet. Trotzdem ist es aufgrund des hohen Legitimationsdrucks, der jede Form kultureller Bildung begleitet, nötig, sich bewusst zu machen, welche Intention die Vermittlungshandlung bestimmt. Der Anspruch an Musikvermittlung für Erwachsene ist es also, diese reflektiert zu gestalten, nicht zuletzt, um vor Sponsorinnen oder der Stadt die Finanzierung zu rechtfertigen sowie das Ziel der Vermittlung im Vorfeld zu formulieren.

Die Vermittlerin muss Sachkenntnis haben, um Begriffe erklären zu können. Wenn es um das Ziel ‚Kultur für alle‘ geht, muss die Vermittlerin über Kenntnisse ihres Fachbereichs, der klassischen Musik, verfügen. Bei der Besprechung eines Musikstücks ist außerdem im Vorfeld zu entscheiden, wo genau die Vermittlung inhaltlich ansetzt: Muss Barockmusik immer mit Johann Sebastian Bach enden? Muss man die Anfänge der Minnesänger in Frankreich erläutern, um Musik von John Dowland zu thematisieren? Die musikalischen Werke müssen außerdem in ihre historischen und kulturellen Kontexte eingebettet werden. Béla Bartók komponierte seine Tanzpantomime *Der wunderbare Mandarin* im Wissen um die Tradition der Zusammenarbeit von Ballett-Tanz und klassischer Musik. Arnold Schönberg konnte nur aus einer bekannten Tonalität ausbrechen, weil es Regeln gab, die sie definierten. Und ebenso konnte Igor Strawinskys *Sacre du printemps* nur für den berühmten Erdrutsch sorgen, weil er Bekanntes und Unbekanntes unerhört kombinierte.

²²⁴ Rhein 2016, S. 287.

Auch bei der Diskussion der Inhalte muss sich die Vermittlerin bewusst sein, welches Ziel ihre Vermittlung mit Blick auf die Bildung der Teilnehmerinnen hat. Wie definiert sie Bildung – welche ästhetischen und formalen Kriterien kennzeichnen ihr eigenes Verständnis von klassischer Musik und ihrer Vermittlung?

Zu den Rahmenbedingungen, über die sich die Vermittlerin Klarheit verschaffen muss, gehört auch die Zusammensetzung des Publikums. Die Vermittlerin muss sich vergegenwärtigen, dass die Kulturform der klassischen Musik weiterhin mit einem großen Bildungsimperativ einhergeht. Sie muss Unsicherheiten vor der ‚Materie klassische Musik‘ professionell und freundlich begegnen. Das kann zum Beispiel bedeuten, Nachfragen aktiv einzufordern bzw. dazu zu ermuntern, falls etwas unklar ist in ihrer Vermittlung. Hinzu kommt, dass die Gruppe der Teilnehmerinnen eventuell sehr divers sein wird. Möglicherweise wird sich die Vermittlerin Erwachsenen gegenüber sehen, die aus verschiedenen Milieus, Ländern und kulturellen Prägungen kommen.²²⁵

Neben der Besonderheit des Publikums ist auch die jeweilige spezifische Situation der Musikvermittlung von entscheidender Bedeutung, und muss in die Planung der Vermittlung miteinbezogen werden. Unter die Besonderheit der Situation fallen ebenso der Aspekt der Allgegenwart der Digitalisierung wie auch die zeitliche und örtliche Definition der Vermittlung. Das Internet bietet die Möglichkeit, alle Zusammenhänge, Fakten, Anekdoten und Fragen, die in der Vermittlung thematisiert werden, zu vertiefen, aber auch zu überprüfen: „Die Produktivität des individuellen Nutzers“²²⁶ ist besonderes Merkmal des Internets.

Die mit dem Publikumsbegriff generell assoziierte rezeptive Haltung der Konsumenten oder Besucher wird durch solche Entwicklungen stärker denn je herausgefordert²²⁷,

²²⁵ Wie die Diversität des Publikums in die Vermittlung miteinzubeziehen ist, wird in Kapitel VI vertiefend diskutiert.

²²⁶ Rhein 2016, S. 290.

²²⁷ Ebd.

denn Teilnehmerinnen eines Vermittlungsformats werden so von wenig Informierten zu potenziell sehr gut Informierten. Das Informations-,Bassin‘ Internet bedeutet für die Vermittlung, dass die Vermittlerin sich dazu positioniert: Welchen Mehrwert bietet die Vermittlung in Echtzeit? Wie lässt sie sich sinnvoll durch digitale Angebote ergänzen? Die Möglichkeiten der zeitaktuellen Medienrezeption müssen miteinbezogen werden in die Musikvermittlung. Man muss zum Beispiel darauf vorbereitet sein, dass die Teilnehmerinnen Kontexte direkt googlen oder von sich aus erklären, sie hätten im Internet eine Anekdote gefunden, die zu diesem Kontext passe. Darauf muss die Vermittlerin reagieren können – sie kann natürlich nicht alles wissen, was zu einem bestimmten musikalischen Inhalt online erfahrbar ist. Allerdings sollte sie flexibel in dem Durchlaufen des Programms ihrer Vermittlung bleiben, um auf unvorhergesehene Einschübe reagieren zu können: Digitalisierung muss als kultureller Transformationsprozess verstanden werden, als Mittel der Bedeutungsproduktion, nicht nur als bloße Techniknutzung. Die Gelassenheit der Vermittlerin und das solide Basiswissen im Fach Musik ist daher entscheidend.

Jede Vermittlungssituation ist darüber hinaus zeitlich und örtlich definiert. Ob es sich nun um einen Workshop handelt, der in einem Konzerthaus stattfindet, oder um einen Vortrag in einer alten Fabrikhalle im Rahmen eines Event-Konzerts: die Vermittlungssituation hat Rahmenbedingungen. Das bedeutet, dass der zu behandelnde musikalische Inhalt nicht in beliebiger Länge und Form oder in gleicher Präsentationsform wie der Einführungsvortrag vermittelt werden kann. In der Spannung, die sich aus vielen voneinander abhängigen Parametern wie Zeit, Ort und digitaler Verfügbarkeit von Inhalten ergibt, liegt die Herausforderung und die Chance der Musikvermittlung für Erwachsene. Die Vermittlerin muss sich bewusst sein, dass genau in dieser Spannung das Verlockende der Musikvermittlung begründet liegt, auch für sie selbst.²²⁸

²²⁸ Vgl. Noltze 2010, S. 255.

Ein Konzert kann zur großartigen, außergewöhnlichen Erfahrung werden, muss es aber nicht. Das ist für Kennerinnen wie für Nichtkennerinnen sehr abhängig von Stimmung, Atmosphäre, Tageserlebtem, Begleitung, körperlicher Grunddisposition in diesem Konzertmoment (z. B. müde/wach, hungrig/satt). Aber das Vergnügen und das tiefe Erfahren ist nicht nur für die Kennerin eine essentielle Erfahrung.

Musikvermittlung für Erwachsene erlaubt, ein komplexes Feld im Dialog mit Expertinnen zu betreten, das man vorher noch nicht betreten hat. Musikvermittlung für Erwachsene kann zu einer bereichernden, aktiv erlebten Möglichkeit werden, sich Fragen und Zweifeln zu stellen. Denn sie bietet zugleich Versenkung, Selbstkonfrontation und geistige, manchmal emotionale Anstrengung.

Musikvermittlung für Erwachsene kann, und das hat die Coronapandemie zu Beginn des Jahres 2020 eindrücklich unter Beweis gestellt, auch für Zusammenhalt sorgen. Das außergewöhnliche Erlebnis, in einem Konzert sowohl für sich selbst zu sein als auch Musik in einem Kollektiv zu hören, wurde durch diverse Streams während der Lockdowns versucht, herzustellen. Denn das persönliche Für-Sich-Sein ist ebenso wichtig wie das mögliche Interagieren im Pausengespräch, und Musikvermittlung für Erwachsene soll idealerweise, so lässt es sich nach einem ersten Theorieblock formulieren, verdeutlichen, dass man als ZuhörerIn in seinem Erleben nicht allein ist. Input und Dialog vor, während und nach dem Konzert ermöglichen eine reflektierte und involvierte Wahrnehmung der Musik: ‚Anderen Menschen ging es vor 200 Jahren auch schon einmal so, wie es mir jetzt gerade geht.‘ Musikvermittlung für Erwachsene zielt somit zusammengefasst auf ein Erlebnis der Verbundenheit, die diese Kulturpraxis ermöglichen kann.

IV. Forschungsdesign und Recherche

Bisher wurde der Themenkomplex ‚Musikvermittlung für Erwachsene‘ aus den wissenschaftlichen Perspektiven von Musikwissenschaft und Kulturwissenschaft inklusive Aspekten der kulturellen Bildung betrachtet, weil das Thema den ‚breiten Blick‘ dieser interdisziplinären Zuwendung notwendig macht. Bei so einem weitverzweigten Thema muss mit einem Methodenbaukasten hantiert werden, der der Komplexität entspricht und diese aufzuschlüsseln hilft, um eine Multi-Perspektive auf das Thema zu ermöglichen. Die Anforderung durch das Forschungsdesign an die Methode verlangt daher eine Offenheit in der Herangehensweise wie die vorliegende, die sich an der wissenstheoretischen Diskursanalyse nach Michel Foucault orientiert. Im Folgenden soll zunächst die Erläuterung des Forschungsdesigns stattfinden: Welche Daten in welchem Zeitraum erhoben wurden und welche Überlegungen der Auswahl zugrunde lagen. Anschließend wird im zweiten Unterkapitel die Methode der Diskursanalyse thematisiert, bevor das Kapitel in der Begründung der Methodenwahl und der Anwendung der Begriffe Foucaults auf den vorliegenden Datenkorpus mündet. Die Auswertung der Daten schließt sich im folgenden Kapitel an.

IV.1 Forschungsdesign

Die Recherche umfasst den Zeitraum der Konzertsaison 2018/19 und damit alle Musikvermittlungsveranstaltungen, die von September 2018 bis Juli 2019 laut Verkündung auf Websites und in Programmheften angeboten worden sind. Insgesamt bilden 454 Formate das Datenkorpus der Recherche. Es wurden 127 Orchester und Chöre laut Listung auf der Website der Deutschen Orchester-Vereinigung (DOV) untersucht, nämlich Konzert- und Opernorchester, Rundfunkorchester und -chöre und Kammerorchester sowie weitere Ensembles. Es wurden in Deutschland praktizierte Formate erhoben, das bedeutet, dass deutschsprachige Formate aus Österreich und der Schweiz nicht berücksichtigt wurden. Es handelt sich also nicht um eine Recherche mit internationalen Ergebnissen. Das

Erkenntnisinteresse der Arbeit richtete sich auf Veranstaltungen, die neben der Praxis des Konzerteinführungsvortrags angeboten worden sind. Gegenstand der Untersuchung waren dabei sowohl konzertunabhängige Veranstaltungen (wie Workshops oder Thementage) als auch Konzerte mit Musikvermittlungs-Elementen.

Es wurden keine Veranstaltungen von Mitmach-Chören und -Orchestern berücksichtigt, da diese Formate zwar zur Musikvermittlung gezählt werden können, dem besonderen Fokus der Arbeit aber nicht entsprechen, da sie musikpraktische Elemente in den Vordergrund stellen, die das Publikum selbst produziert, es wurden aber diejenigen Veranstaltungen untersucht, die nicht auf das aktive Selbstgestalten einer Veranstaltung durch das Publikum zielen.

Das Vermitteln von Musik durch aktives Musizieren des Publikums ist daher nicht Thema der Arbeit; womit aber keinesfalls angedeutet werden soll, dass diese Ausgestaltung nicht seine Berechtigung im Angebots-Pool der Musikvermittlung für Erwachsenen-Formate hätte. Der These der Arbeit folgend, dass der Konzerteinführungsvortrag immer noch das bestimmende Element der praktizierten Musikvermittlung für Erwachsene in Deutschland ist, wurden Formate neben den Einführungsvorträgen untersucht, die angeboten wurden. Der Einführungsvortrag als Format wurde in dem Datenkorpus selbst nicht mit erhoben.

Schließlich ist einschränkend zu bemerken, dass die Ergebnisse der Recherche Formate der Musikvermittlung für Erwachsene darstellen, die nicht im privaten Raum stattfinden, sondern in öffentlichen Räumen wie Konzerthäusern oder an anderen Orten, die öffentlich zugänglich sind. Das Erkenntnisinteresse richtet sich auf das nicht-private Musikerlebnis, womit gemeint ist, dass das Publikum als Kollektiv wahrgenommen und adressiert wird. Damit sind auch die Streaming-Angebote weitgehend ausgeklammert aus den Ergebnissen der Recherche, sofern sie nicht Bestandteil des Saisonprogramms 2018/19 waren.

Bestimmender Aspekt der Recherche waren Formate, die sich an Erwachsene richten. Dabei wurden die Veranstaltungen dahingehend analysiert und kategorisiert, wie sie potentielle erwachsene

Konzertbesucher direkt oder indirekt in der Programmbeschreibung der Webpräsenz des Orchesters bzw. des Chores oder des Programmhefts ansprechen. Titel und Informationstext der Veranstaltung wurden ebenso in die Analyse miteinbezogen wie deren Veranstaltungsort, -zeit und -dauer. Der Beruf der musikvermittelnden Person und ein möglicher Eintrittspreis wurden ebenfalls erhoben.

Die Kategorienauswahl lässt sich wie folgt begründen: Das Erkenntnisinteresse der Dissertation richtet sich auf Musikvermittlung für Erwachsene im Spannungsfeld von der Forderung von ‚Kultur für alle‘ einerseits und der Besonderheit klassischer Musik andererseits, der als Kultursparte ein normativer Wert beigemessen wird. Wie wird dieser Herausforderung in der Preisfrage begegnet? Welche Idee von ‚Hochkultur‘ und welche Begründung für eine Preisentscheidung können herausgestellt werden, wenn es um den Widerspruch von völliger Zugangsfreiheit und einem kulturellen Wert geht, für den man zahlen muss, um seine Bedeutung zu rechtfertigen?

Die Auffassung von Musikvermittlung lässt sich auch an den Personen ablesen, die die Vermittlung praktisch umsetzen. Was kann über den Beruf ‚Musikvermittlerin‘ durch die Analyse der Texte herausgefunden werden?

Mit Blick auf die anvisierte Zielgruppe der Erwachsenen zwischen 30 und 65 interessiert außerdem, ob bestimmte Zeitfenster präferiert werden. Finden die Veranstaltungen eher wochentags oder am Wochenende statt? Auch der Veranstaltungsort spielt eine Rolle bei der Beschreibung des Diskurses ‚Musikvermittlung für Erwachsene‘. An welchen geographischen Orten findet Musik und ihre Vermittlung statt? Werden digitale Räume genutzt? Was lässt sich sagen über die Häufigkeit der Veranstaltungen außer Haus? Wie oft findet Musikvermittlung für Erwachsene in Konzertsälen statt und wie oft hat sich eine Veranstaltung ‚nach draußen bewegt‘?

Die erhobenen Daten sollen mithilfe der Methode der Diskursanalyse darüber Aufschluss geben, auf welche Art und Weise die Zielgruppe der Erwachsenen adressiert wird und welche Aussagekraft die Ergebnisse der Recherche über das Verständnis von klassischer

Musik haben. Im Verlauf der Analyse können sich noch weitere Aspekte ergeben, die im Vorfeld nicht bedacht worden sind: Zu der besonderen und notwendigen ergebnisoffenen Haltung der Methode wird im Folgenden ausgeführt.

IV.2 Diskursanalyse nach Foucault

Der Philosoph und Kulturtheoretiker Michel Foucault veröffentlichte zwei Schriften, die seine Auffassung vom Diskurs und dessen Funktionsweise der Produktion von Wissen in gesellschaftlichen Kontexten grundlegend erklärten. 1969 veröffentlichte er die *Archäologie des Wissens*.²²⁹ Zwei Jahre später beschrieb er in seiner Antrittsvorlesung am Collège de France, *Die Ordnung des Diskurses*²³⁰, wie Machtkonstellationen und -kontexte auf den Diskurs einwirken, über die bereits konstituierenden Kategorien hinaus. In den folgenden Jahrzehnten beschäftigte sich Foucault immer wieder mit dem Diskursbegriff, unter anderem in berühmten Untersuchungen von komplexen Diskursen wie Sexualität²³¹ oder dem Gefängnis als gesellschaftlichem Ort²³².

Allgemein wird mit ‚Diskurs‘ eine Auseinandersetzung über ein Thema oder ein Themenfeld bezeichnet. In seiner Grundform beschreibt das Wort also zunächst eine Erkundung, was ein Begriff beinhalten kann, wo er beginnt und aufhört, was er bedeutet. Dabei kann zunächst zwischen zwei Auffassungen des Begriffes Diskurs unterschieden werden, die auf den mikro- bzw. makrosoziologischen Austausch zielen: Einerseits kann der Diskurs untersucht werden als „mündliche Kommunikation in lebensweltlichen Kontexten“, „gleichbedeutend mit Termini wie Gesprächs- oder Konversationsanalyse“.²³³ Analysen dieser Kommunikationsphänomene beziehen sich also auf die

²²⁹ Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

²³⁰ Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer, 2007.

²³¹ Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

²³² Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

²³³ Koller, Hans-Christoph; Lüders, Jenny: „Möglichkeiten und Grenzen der Foucaultschen Diskursanalyse“. In: Ricken, Norbert; Rieger-Ladich, Markus [Hrsg.]: *Michel Foucault: Pädagogische Lektüren*. Wiesbaden: Springer-Verlag, 2004, S. 57-76, S. 58.

„Interaktion zwischen individuellen Subjekten“²³⁴. Andererseits kann die Analyse abzielen auf „gesellschaftlich bzw. institutionell geregelte Formen der Wissensproduktion im Rahmen allgemeinöffentlicher oder spezialisierter Auseinandersetzungen“²³⁵. Das bedeutet, dass solche Diskurse in den Fokus der Aufmerksamkeit genommen werden, die nicht im Austausch zwischen einzelnen Subjekten entstehen, sondern in Kontexten von Verhandlungen, die gesamtgesellschaftliche Themen betreffen und den „übersubjektiven Regeln der gesellschaftlichen Produktion von Wissen, Wahrheits- und Wirklichkeitskonzeptionen“²³⁶ unterliegen.

Die Frage nach Diskursen, ihren Akteurinnen und Wirkungen, beschäftigt neben der Soziologie viele geisteswissenschaftliche Disziplinen wie die Sprachwissenschaft, die Geschichtswissenschaft, die Philosophie und die Kulturwissenschaft mit den für ihre Disziplin entscheidende Aspekte der semantischen Konstruktion. Die Beschreibung eines Diskurses lässt sich weiter konkretisieren, je nachdem, welcher Fachdisziplin man in seiner Definition des Diskurses und der Anwendung auf Phänomene folgt. Während sich die Soziologie beispielsweise mit Diskursen wie Ungleichheit oder sozialem Handeln auseinandersetzt, lässt sich in der Sprachwissenschaft nach dem besonderen Sprachverhalten des Lügens forschen, während die Geschichtswissenschaft der Diskurs um historische Wahrheit beschäftigen kann. In den Kulturwissenschaften ist die Frage zentral, was über ein Schriftstück hinaus als Text gelesen und interpretiert werden kann.

Unter dem Begriff Diskursanalyse nach Michel Foucault finden sich zahlreiche Ausformungen der Methode, des Untersuchungsgegenstandes und der Durchführung der Diskursanalyse selbst. Hier interessieren aber nicht die Weiterentwicklungen oder Ergänzungen durch andere Theoretikerinnen, sondern Michel Foucaults ursprüngliche

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd.

Annahmen, die er in den beiden erwähnten grundlegenden Texten erklärte.

Foucault beginnt mit der Definition des Diskursbegriffs als einer Vielzahl von „Aussagen“²³⁷, die zueinander in Beziehung stehen. Sich wiederholende, regelmäßig geäußerte Inhalte sind Gegenstand der diskursanalytischen Betrachtung, weil sie den Diskurs konstituieren. Entscheidend ist also nicht nur, was geäußert wird, sondern auch, in welcher Regelmäßigkeit es geäußert wird, sowohl das System des Diskurses als auch der Aussagen-Inhalt wird analysiert.

Aussagen sind dadurch gekennzeichnet, dass sie Diskursgegenstände, Subjektpositionen, begriffliche Ordnungen und diskursive Strategien – kurz: das spezifische historische ‚Wissen‘ – hervorbringen.²³⁸

In der wissenstheoretischen Diskursanalyse Foucaults geht es darum, aufzuzeigen, wie sich Wissen um ein bestimmtes Thema herum konstituiert. Außerdem angesprochen in der oben zitierten Definition ist der für die Analyse relevante Zeitpunkt der Äußerung, die also zu einer bestimmten historisch festgelegten Zeit stattfindet, denn:

„Ziel der (...) Diskursanalyse ist es, die diskursive Praxis in ihrer jeweiligen Regelmäßigkeit zu erfassen“²³⁹. Es werden also Diskurse untersucht mit der Zielformulierung, aufgrund von regelmäßig auftretenden Aussagen einen Diskurs in seiner Gesamtheit zu dokumentieren, wobei die Wiederholung bzw. die ‚Regelmäßigkeit‘ der untersuchten Aussagen oft erwähnt wird. Es können dieser Forderung nach also nur Aussagen untersucht werden, die häufiger im Diskurs auftreten und nicht nur von einem Subjekt einmalig geäußert wird.

Neben den konstituierenden Merkmalen des Diskurses, wie sie von Foucaults in dieser ersten Auseinandersetzung erklärt werden, gibt es eine weitere Quelle, die Aufschluss über methodische Grundaussagen zur Diskursanalyse gibt, und zwar handelt es sich um Foucaults weiterführende Ideen zum Begriff und wissenschaftlicher Analyse des Diskurses in seiner Schrift *Die Ordnung des Diskurses*. Darin bringt er

²³⁷ Koller; Lüders, 2004, S. 60.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd.

als oft zitiertes und aufgegriffenes Stichwort die Frage nach Machtpositionen und Machtausübung im Kontext von Diskursen bzw. inwiefern sie den Diskurs konstituieren, auf. Foucault erklärt die Eigenschaften des Diskurses als gleichzeitig gesteuert und von „gefährliche[r] Ereignishaftigkeit und Zufälligkeit“²⁴⁰ geprägt. Diskurse würden, da sie eine soziale Praxis seien, davon beeinflusst, wer Aussagen machen darf bzw. wem eine Äußerung versagt bliebe. Dem Diskurs würde also davon konstituiert und beeinflusst, wer Macht besitzt, um den Diskurs entscheidend mitzubestimmen. Eine Diskursanalyse zielt daher darauf ab, die Wahrscheinlichkeiten zu bestimmen, mit der Aussagen innerhalb eines bestimmten Kontexts getätigt oder nicht getätigt werden (können). Dabei ist „[d]ie Regulation der diskursiven Praxis [ist] nichts anderes als ein ausgefeiltes und vielschichtiges Kontrollsystem, das das ‚Wuchern der Diskurse‘ einschränkt und bündigt – und dabei in seine Produktion einfließt.“²⁴¹

Viele diskursanalytischen Studien arbeiten mit modifizierten Kodiermethoden in Anlehnung an die *Grounded Theory Methodology*, ein Prinzip, der auch die Datenanalyse dieser Dissertation folgt. Bei der *Grounded Theory* (zuerst 1967 vorgestellt²⁴²) gilt das Prinzip der datenbezogenen Weiterentwicklung und Durchführung von wissenschaftlichen Thesen. Zwar werden Grundannahmen über einen Quellenkorpus vor der eigentlichen Erhebung angestellt, wie bei anderen wissenschaftlichen Methoden auch. Allerdings bezieht die *Grounded Theory* mit ein, dass sich das Erkenntnisinteresse durch die sich ständig erweiternden Ergebnisse der Datenanalyse verändern kann. Sie bezieht also mit ein, dass Ergebnisse herausgefunden werden, die in der Forschungsfrage nicht formuliert worden waren; stattdessen liegt das Augenmerk auf den Daten selbst, die durch mehrere Interpretationsschritte und die (Neu-)Kontextualisierung der Interpretationen bisher nicht miteinbezogene Ergebnisse liefern können.

²⁴⁰ Koller; Lüders 2004, S. 63.

²⁴¹ Koller; Lüders 2004, S. 64.

²⁴² Strauss, Anselm L. ; Glaser, Barney G.: *The discovery of grounded theory. Strategies for qualitative research*. New York: Routledge, 2017 [1999].

IV.3 Vier Kategorien der Fragestellung nach Foucault

Foucault sprach von einem „Wuchern“ der Diskurse²⁴³, das mit der Diskursanalyse untersucht werden kann. Bei der genealogischen Richtung ist der Blick auf die Konstitution von Wissen gerichtet, allerdings ohne auf die konstituierenden Machtkonstellationen hin zu untersuchen. Es soll um die methodischen Hinweise gehen, hier in diesem Überblick, die Foucault selbst gibt. Auch die Machtfrage wird in dieser Dissertation nur am Rande thematisiert: Es ist/wäre zwar hochinteressant, zu untersuchen, wie Macht über Begriffe (wie Musikvermittlung für Erwachsene) kommuniziert wird, und von wem. Allerdings geht es in dieser Beobachtung – und damit Foucaults Auffassung vom Diskurs als einer Beobachtung der gegenwärtigen Situation, der „Oberflächen“²⁴⁴ – um den Diskurs, wie er existiert, nicht, von wem er kontrolliert wird und wie die Beweggründe sind. Es geht darum, welche Formate der Musikvermittlung für Erwachsene angeboten werden, und welche Worte genutzt werden, um diese Formate zu beschreiben, sowie die Ansprache der nicht immer konkret definierten Zielgruppe.

Es interessiert nicht vordergründig, wer gewisse Äußerungen tätigt, sondern eine Komplettaufnahme des Diskursfeldes ist zentral. Bezogen auf die Musikvermittlung für Erwachsene bedeutet diese Herangehensweise, dass nicht untersucht wird, welche Akteure sich äußern, und in welcher Position sie stehen, sondern es geht darum, ein Gesamtbild der Musikvermittlung für Erwachsene in Deutschland zu geben, wie die von der DOV gelisteten Orchester kommuniziert wird. Dabei kann es, dem Prinzip der *Grounded Theory* folgend, passieren, dass die Datenanalyse gewisse Vorannahmen bestätigt aber auch widerlegt, und so neues Wissen produziert. Es wird also sowohl der Diskurs untersucht daraufhin, welche Aussagen über Musikvermittlung für Erwachsene getroffen und demnach, welche Inhalte, die Musikvermittlung für Erwachsene betreffend, geäußert werden, also auch, mit welchen Vorannahmen die Untersuchung

²⁴³ Koller; Lüders 2004, S. 65f.

²⁴⁴ Koller; Lüders 2004, S. 60.

begonnen wurde, und mit welchen neuen Erkenntnissen oder Perspektiven auf das Thema Musikvermittlung für Erwachsene nach der Untersuchung geschaut werden kann.

Um Aufschluss zu erhalten über die Art und Weise, wie Wissen in einem Diskurs konstituiert wird, sind zuerst die „*Diskursgegenstände*“²⁴⁵ zu definieren.

In welchen Kontexten wird der Diskurs – in dem Fall dieser Arbeit Musikvermittlung für Erwachsene – erschaffen, in welchen „gesellschaftlichen Feldern“²⁴⁶ findet er statt? Foucault spricht in diesem Kontext von der „Formation der Gegenstände“²⁴⁷, die es zu untersuchen gilt. Gemeint ist damit, wie sich die Diskursgegenstände zu anderen, benachbarten bzw. verwandten Diskursgegenständen verhalten. Werden sie gemeinsam thematisiert, wird auf Gegenstand B Bezug genommen, wenn Gegenstand A näher beschrieben wird? Beispiel im Kontext der Musikvermittlung für Erwachsene wären Diskurse wie (kulturelle) Bildung.

Dazu müssen die „Oberflächen“²⁴⁸ betrachtet werden, bei denen solch ein Diskurs zu beobachten ist. Als Oberfläche zu analysieren sind zum Beispiel Institutionen, gesellschaftliche Gruppen oder Milieus²⁴⁹, aber auch die Räume der Abbildungen, in denen sich der Diskurs abbildet, wie zum Beispiel Websites und Programmbücher, wie in dieser Arbeit untersucht. In immer kleinschrittigerem Vorgehen kann im Rahmen einer Diskursanalyse nach Foucault nach „Instanzen“, „Systemen und Rastern“²⁵⁰ gesucht werden, die den Diskurs weiter eingrenzen und ordnen. Instanzen umfassen diejenigen, die äußern: seien es – wiederum angewendet auf das Thema dieser Arbeit – die Pressesprecherin eines Orchesters oder die Musikerinnen selbst, oder ein ganzes Orchester. Jedenfalls diejenigen, die durch ihre

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Vgl. ebd.

²⁵⁰ Ebd.

Äußerungen den „Gegenstand diskursiv eingrenzen und ausarbeiten“²⁵¹.

Systeme und Raster sind Aspekte, mit denen der Diskursgegenstand weiterumrissen wird: Welchen Prinzipien folgt die Argumentation? Welche impliziten Überzeugungen (z. B. von klassischer Musik) liegen einer Äußerung zugrunde? Als Systeme und Raster können also „statistische Verfahren, logische Muster, Beschreibungskategorien“²⁵² gelten.

All diese Stichworte und ihre Definition im Vorfeld der Untersuchung sollen dazu dienen, das Thema der Auseinandersetzung, den Diskursgegenstand, möglichst genau zu beschreiben. Es geht, schon in diesem ersten Schritt der Analyse, darum, Regelmäßigkeiten von Äußerungen aufzuspüren, und der Frage nachzugehen: Gibt es ein erkennbares Muster, wie der Diskursgegenstand ‚klassische Musik für Erwachsene‘ verhandelt und konstituiert wird? Und gibt es Beziehungen zwischen Äußerungen und Themenfeldern, die den Diskurs entscheidend beeinflussen?

Zweite Kategorie der Beobachtung bei einer Diskursanalyse sind die Art und Weise der Äußerungssituation, konkret die „Äußerungsmodalitäten eines Diskurses“²⁵³, und damit zusammenhängend die Bestimmung der „Subjektposition“²⁵⁴.

Die Äußerungsmodalität wird entscheidend von der Subjektposition beeinflusst, denn das sich äußernde Subjekt wird definiert durch den bestimmten Ort bzw. die konkreten „institutionellen Plätze[n]“²⁵⁵, von denen es spricht. Es ist außerdem entscheidend, „welcher Status [der Sprechenden] zuerkannt bzw. zugewiesen wird“²⁵⁶ und welche Perspektive die Sprechende auf den Diskursgegenstand hat: Ist sie involvierte Praktikerin, distanzierte Analysierende, ordnet sie durch ihre Äußerung den Diskurs „betrachtend, fragend oder urteilend“²⁵⁷? Auch bei der Bestimmung der Subjektposition fließen also viele

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Koller; Lüders 2004, S. 61.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Ebd.

Aspekte ein, und nur „in diesem Beziehungsspiel“²⁵⁸ können diese Subjektpositionen derer, die kommunizieren und derer, die adressiert werden, entstehen und analysiert werden.

Dritte Kategorie der Analyse sind die durch einen Diskurs geprägten „Begriffe“²⁵⁹. Es wird beobachtet, welche Begriffe zur Beschreibung des Diskursgegenstandes, z. B. des Themas der Musikvermittlung für Erwachsene, herangezogen und welche ausgeschlossen werden. Um diese Nutzung von Begriffen zu analysieren, „wird die für eine diskursive Praxis typische Anordnung von Aussagen betrachtet: ihre chronologische Reihung, ihre argumentativ-logische Gliederung und ihre rhetorische Aufbereitung“²⁶⁰. Neben der genauen Analyse der Kombination, Ordnung und rhetorischen Eigenschaften von einzelnen Begriffen kommt auch dem Kontext der Begriffe eine entscheidende Bedeutung zu: „Nachbardiskurse [werden] als Modelle, Prämissen oder Analogien geltend [ge-]macht“²⁶¹. Am Beispiel der Musikvermittlung für Erwachsene hieße das, Diskurse um Kulturelle Bildung, den ‚Wert‘ von klassischer Musik oder entspannende Unterhaltung in die Analyse des Diskurses über Musikvermittlung für Erwachsene miteinzubeziehen, um festzustellen, wo Berührungspunkte sind; in welchen Kontexten die Beziehung von Bildung und Musik beispielsweise angesprochen wird (oder darauf angespielt wird). Oder auch, welche Begriffe nicht verwendet werden, die zu benachbarten Diskursen zählen, wie zum Beispiel Musik als eine Kunstsparte für wenige, als Kunstsparte, die also Teilhabe verhindert, anstatt sie zu unterstützen.

Schließlich fragt die Diskursanalyse nach den „Strategien“²⁶², die in einem Diskurs wirksam sind. Die Strategien eines Diskurses organisieren die Äußerungen und Begriffe, die innerhalb eines Diskurses genannt werden ebenso wie diejenigen, die außerhalb des Diskurses stattfinden²⁶³, allerdings mit ihm verwandt sein können, wie

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Koller; Lüders 2004, S. 62.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Vgl. ebd.

beispielsweise die Diskurse Musikvermittlung für Erwachsene und Kulturelle Bildung. Bei dem Blick auf die Strategien gilt es, herauszufinden, wie ein Diskursgegenstand sich von einer bestimmten Perspektive heraus entwickelt, welche Begriffe vermieden werden, welchen Sprecherinnen das Wort zugeteilt oder entzogen wird, und welche Auswirkungen diese ordnenden Schritte auf das Gesamterscheinungsbild eines Diskurses haben können. Nach der Betrachtung einzelner Aspekte rückt in diesem letzten Analyseschritt also durch die Analyse der Ordnung eines Diskurses der Diskurs selbst als komplexes Gebilde in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.

Diese vier Kategorien bzw. Fragestellungen bei der Durchführung einer Diskursanalyse geben die Möglichkeit, das analytische Vorgehen im Hinblick auf den konkreten Gegenstand zu leiten. Allerdings gibt es einen Aspekt, der neben den Handreichungen Foucaults die Analysearbeit zusätzlich erschwert bzw. erweitert. Wenn Foucault nämlich erklärt, dass nicht nur die Inhalte der Äußerungen und das System, in dem diese Äußerungen stattfinden, Bestandteil der Diskursanalyse sind, muss auch der Blick, mit dem auf den Diskurs geschaut wird, um ihn zu analysieren, benannt werden als perspektivisch, d. h. aus einer bestimmten Position heraus. Die Diskursanalyse ist daher „nicht (nur) Analysemethode, sondern vor allem eine Praxis, die um ihre eigene Perspektivität (und die damit verbundene Ungerechtigkeit) weiß“²⁶⁴. Wenn also auf eine diskursive Praxis der Musikvermittlung für Erwachsene geschaut wird, wie sie von Ensembles und Chören durchgeführt wird, darf nicht unerwähnt bleiben, dass die Untersuchung aus der Perspektive einer kulturwissenschaftlich informierten Musikwissenschaftlerin durchgeführt wird. Diese Miteinbeziehung der Perspektivität verweist durch die Ebene des subjektiven Blicks auf ein Phänomen auf Einschränkungen und Stärken des diskursanalytischen Vorgehens. Mithilfe der Diskursanalyse kann ein Ist-Zustand abgebildet, über ein bestimmtes Thema Auskunft gegeben werden. Allerdings leistet die

²⁶⁴ Koller; Lüders 2004, S. 66.

Diskursanalyse keine kausalen Verbindungen. Es geht nicht darum, Ursachen herauszufinden und Erklärungen zu liefern für die getätigten Äußerungen. Es interessiert allein das, was sichtbar ist und geäußert wurde.

Kritik

In der beschriebenen Offenheit des Ausgangs einer diskursanalytischen Untersuchung liegt auch eine mögliche Kritik begründet: Es können keine eindeutigen Handlungsanweisungen aus den Beobachtungen gezogen werden, es gibt keine „normativen Orientierungen“²⁶⁵, die als Ergebnis am Ende der Diskursanalyse stehen. Die offene Herangehensweise, die in Kauf nimmt, ihre methodischen Festlegungen während der Analyse immer wieder, falls nötig, zu revidieren oder anzupassen, macht eine Eingrenzung des Datenkorpus‘ im Vorfeld schwierig, aufgrund des „provisorischen Charakter[s]“²⁶⁶ der Kriterien. Auch die Validität einer Diskursanalyse muss kritisch gesehen werden, denn die Frage muss gestellt werden, inwiefern die „Ergebnisse einer Diskursanalyse *verallgemeinerbar*“²⁶⁷ sind, da eine Auswahl getroffen wurde, die sich allein durch den Forschungsgegenstand und die Auswahlentscheidung der Forschenden heraus begründet, und, wie im Zitat von Ullrich zu Beginn ausgesagt, da es keine methodischen Grundfesten gibt, denen immer zu folgen wäre.

Andererseits liegt in dieser Offenheit eine große Chance für den Diskursgegenstand, da sich die Methode ihm anpasst. Die Spezifik des Gegenstands wird also bei der Durchführung einer Diskursanalyse ernst genommen; sie stellt besondere Kontexte und Erscheinungsformen des spezifischen Diskursgegenstands in den Fokus. Mit Blick auf den Diskursgegenstand ‚Musikvermittlung für Erwachsene‘ ist diese Herangehensweise besonders angemessen, da sich auch der Gegenstand in einem Netz von vielen Abhängigkeiten befindet, interdisziplinär aufgestellt und entwickelt hat.

²⁶⁵ Koller; Lüders 2004, S. 71.

²⁶⁶ Koller; Lüders 2004, S. 72.

²⁶⁷ Ebd.

V. Die Recherche

Insgesamt wurden 127 Orchester und Chöre in die Erhebung miteinbezogen, wobei die 104 Konzert- und Opernorchester den größten Anteil ausmachen.

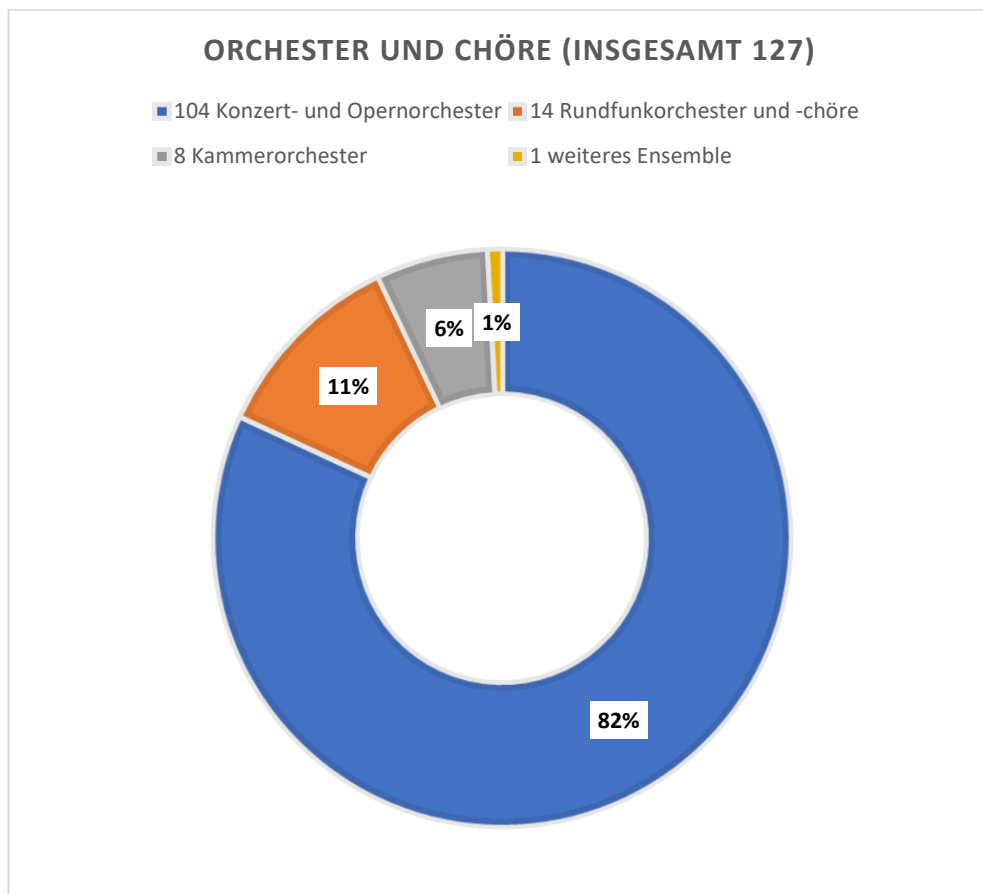


Abb. 2: Überblick über einzelne Ensemblegruppen

Ab hier werden die Rundfunkorchester und -chöre zusammengefasst. Das hat den Grund, dass in der Übersicht der DOV, auf dessen Sortierung die Erhebung basiert, die „Rundfunkorchester und -chöre“ in diesem Wording ebenfalls zusammengefasst sind. Auch war in der Website-Repräsentation nicht immer eindeutig, inwiefern ein Chor in ein Konzertformat integriert war, bzw. ob das Format von dem Rundfunkchor oder seinem ‚verwandten‘ Orchester angeboten wurde.

Grundlage der Erhebung waren 454 Formate. Dabei wurden nicht einzelne Konzerte eines Formats gezählt, sondern die ‚Sorte‘ des Konzertformats innerhalb eines Angebots eines Ensembles. Wenn ein

Ensemble also beispielsweise zwei Familienkonzerte anbietet, die sich in ihrem Konzept (szenisch bzw. moderiert) unterscheiden, so wurde für das Familienkonzert dieses Orchesters zwei gezählt.

Die Analyse der Ansprache erfolgt über den Titel sowie den Informationstext eines Formates, nicht über die stilistische Aufmachung des Programmbuchs oder der Website, über Banner oder Farbakzente in der Gestaltung. Nochmals zu betonen ist, dass es, Foucault folgend, nicht um eine mögliche Absicht oder um eine Ursache bei der Analyse des Geschriebenen geht, sondern um die Repräsentation des Diskurses der Musikvermittlung für Erwachsene in der Oberfläche des Geschriebenen: Wie wird die Ansprache der Zielgruppe gestaltet? Wie werden Erwachsene direkt oder indirekt adressiert? Zentral ist die Fragehaltung: Welche Formate sind Teil des Programms eines Orchesters oder Chors, und wie werden sie sprachlich gefasst?

Ebenso vielfältig wie die Landschaft der klassischen Musik in Deutschland mit ihren Institutionen, Festivals und diversen Akteurinnen ist auch die Ensemble-Landschaft in Deutschland. Es soll explizit gesagt werden, dass in dieser Untersuchung Orchester und Chöre in Gruppen zusammengefasst und betrachtet werden, die sich in ihrer Rechtsform, der Größe sowie in ihrer Organisation stark voneinander unterscheiden. Das gemeinsame Betrachten dient der Übersichtlichkeit, sodass auch kleiner besetzte Kammerorchester wie das Kurpfälzische Kammerorchester Wernigerode in ihrem Angebot an Formaten mit einem großen Konzertorchester wie den Münchner Philharmonikern verglichen werden. Damit soll keinesfalls suggeriert werden, dass groß besetzte Orchester oder Orchester einer Großstadt mit den finanziellen und ideellen Rahmenbedingungen denjenigen eines Kammerorchesters gleichzusetzen sind.

Diese Zusammenführung dient der Bildung von Korrelationen zwischen den erhobenen Daten: Gibt es Formate, die von Orchestern verschiedener Regionen häufig angeboten werden? Gibt es ‚Trends‘, die sich beobachten lassen, und die Rückschlüsse auf die Praktik der Musikvermittlung für Erwachsene in Deutschland schließen lassen?

Zugrundeliegende Quellen

Die Analyse stützt sich auf das Datenmaterial der Onlinerepräsentation der Formate, derjenigen Ensembles, die auf der Website der Deutschen Orchestervereinigung (DOV) gelistet waren. Das sind im Einzelnen Konzert- und Opernorchester, Rundfunkorchester und -chöre, sowie Kammerorchester und „weitere Ensembles“²⁶⁸, die Formulierung der DOV übernehmend.

Ohne das breite digitalisierte Datenangebot, das online verfügbar ist, wäre diese Dissertation nicht möglich gewesen. Zu Recht werden auch Onlinequellen der Quellenkritik unterzogen. Trotzdem soll hier explizit gesagt werden, dass die Arbeit mit Onlinetexten und -quellen für eine zeitgemäße Betrachtung des Gegenstands unerlässlich war, weil über dieses Medium in hohem Maße über Musikvermittlung für Erwachsene kommuniziert wurde.

Was nicht untersucht wurde

Von der Erhebung ausgenommen wurden Jazz- oder Big Band-Orchester, weil sie nicht dem Bereich der klassischen Musik zuzurechnen sind, dem das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit folgt. Es interessiert, welche Vermittlungsformate angeboten werden, die das Selbst-Praktizieren von Laienmusikern nicht miteinbeziehen und somit, wie die mögliche anfängliche ‚Grenze‘ zwischen Publikum und Musikvermittlerin aufgehoben wird, wenn eine gemeinsame musikalische Praxis nicht gegeben ist. Es interessierten die Herangehensweisen von Profiorchestern und -chören an die Thematik der Musikvermittlung für Erwachsene. Die Entscheidung, Praxisformate nicht zu erheben, soll nicht andeuten, dass praktisches Musizieren der Teilnehmerinnen eines Formats keine erwähnenswerte Praxis der Musikvermittlung sei! Nur steht diese Lösung bzw. das Herbeiführen eines Verständnisses durch Praktizieren nicht im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses. Es geht um

²⁶⁸ Deutsche Orchestervereinigung: „Weitere Ensembles“. In: dov.org: <https://www.dov.org/klassikland-deutschland/weitere-ensembles>. [20.04.21]

Musikvermittlung für Erwachsene, die nicht über den Weg des musikalischen Praktizierens geschieht.

Ebenfalls nicht Teil der Erhebung waren Konzerte, die nur für Schulklassen angeboten wurden, da der Fokus auf Formaten liegt, zu dem auch Erwachsene Zugang haben (von Lehrpersonen abgesehen). Dasselbe gilt für Konzerte für Jugendliche, sofern sie sich explizit an eine Zielgruppe richten, die erwachsene Zuhörer ausschließt.

Auch Weihnachts- und Neujahrskonzerte wurden nicht erhoben. Diese jährlich wiederkehrenden Konzertformate liegen aufgrund ihrer Abhängigkeit von und ihrem Bezug zu einem bestimmten Festtag nicht im Erkenntnisinteresse.

Exklusive Konzerte für bestimmte Personengruppen, die dem Orchester verbunden sind wie Sponsorinnen- oder Freundeskreis-Konzerte waren ebenfalls nicht Teil der Erhebung, da auch zu diesen Konzerten nicht alle erwachsenen Zuhörerinnen Zugang hatten.

Schließlich ist zu erklären, dass sich das Erkenntnisinteresse auf das nicht-private Musikerlebnis richtet, womit gemeint ist, dass das Publikum als Kollektiv wahrgenommen und adressiert wird und dass die Formate darauf angelegt sind, das Publikum in einem Rahmen anzusprechen, der nicht privat ist.

Wie sich das Datenkorpus sortieren lässt

Bei dem Datenkorpus handelt es sich um eine große Datenmenge, und die Sortierung der Daten machte einen großen Anteil der erforderlichen Forschungsarbeit aus. Diese Auswahl an Daten, die miteinbezogen werden, war eine Herausforderung, aber notwendig.

Die eindeutige Zuordnung eines Formats zu einer einzigen Formatgruppe gestaltete sich schwierig: Ein szenisches Konzert, das wochentags um 19 Uhr in einer Bar stattfindet, moderiert wird und Musik von Johann Sebastian Bach und Iggy Pop vermischt, wirft Fragen der Zuordnung auf: Ist es als Crossover-Konzert einzuordnen, das klassische und nicht-klassische Musik präsentiert? Das Merkmal eines ‚after-work‘-Konzerts ist wegen der Zeit (wochentags, 19 Uhr) auch erfüllt. Wie ist die Einordnung eines solchen Konzerts

vorzunehmen, damit es keine Dopplungen in der Zählung gibt? Obwohl bei dem oben genannten (fiktiven) Beispielformat viele Zuordnungen möglichen wären, ist entscheidend, wie das Orchester bzw. der Chor es betitelt: Die Setzung des Ensembles ist entscheidend, nicht, welches musikalische Programm angeboten wird. Denn es soll ja abgebildet werden, wie sich der Diskurs um Musikvermittlung für Erwachsene selbst erschafft, wovon er geprägt ist.

Nicht immer allerdings sorgen die Titelgebung oder der Infotext des Formats für eine zweifelsfreie Zuordnung. Daher wurden vier Parameter bestimmt, die durch Beispiele aus Formatgruppen verdeutlicht werden sollen. So wird es möglich, verschiedene Formatgruppen vorzustellen, ihre inhaltlichen Schwerpunktsetzungen zu diskutieren und die Ergebnisse so anschaulich zu strukturieren.

In der ersten Kategorie geht es um die **Ansprache**, das Wording, die sprachliche Oberfläche, in der der Diskurs realisiert wird. In der Behandlung der Ansprache werden die herausgestellten Kategorien der Diskursanalyse, die in Kapitel IV herausgearbeitet worden sind, Anwendung finden: Mit welchen Begrifflichkeiten wird gearbeitet, um Musikvermittlung für Erwachsene zu verbalisieren? Wie werden Erwachsene von den Orchestern und Chören in den Formatbesprechungen adressiert? Wie wird so auch ggf. eine Vorstellung der erwachsenen Konzertbesucherin entworfen? In der Beschäftigung mit diesem Parameter liegt die Hauptanwendung für diskursanalytische Beobachtung nach Foucault. Darüber hinaus wird in der Beobachtung aller Parameter und der sich anschließenden Diskussion der Daten der diskursanalytische Blick mit der Suche nach sich wiederholenden Strukturen der Diskurs-Oberfläche ‚Musikvermittlung für Erwachsene‘ stattfinden. In diesem ersten Unterkapitel werden folgende Formatgruppen besprochen:

Familienkonzerte,

Erwachsene in besonderen Lebenssituationen,

Konzerte für ‚Klassik-Einsteiger‘, darunter auch Crossover-Konzerte.

Wie lässt sich in diesem Kontext außerdem die herausgefundene **Preisgestaltung** mit dem Ausspruch ‚Kultur für alle‘ verbinden? Ist das Preisniveau als egalitär zu beschreiben? Kommen die Orchester und Chöre dem politischen und sozial-kulturellen Impetus der Forderung ‚Kultur für alle‘ nach? Im Kontext dieser Kategorie werden die Formatgruppen für *Geflüchtete und ‚Menschen in verschiedenen Notsituationen‘* besprochen.

Die **Profession der musikvermittelnden Person(en)** ist insofern von entscheidender Bedeutung für die Auseinandersetzung dieser Arbeit, als durch die berufliche Ausbildung der Musikvermittlerinnen das Feld ‚Musikvermittlung für Erwachsene‘ mitdefiniert wird durch die Professionen, die diese Tätigkeit ausüben. Sind es Musikwissenschaftlerinnen, Pädagoginnen, Musikerinnen oder Moderatorinnen? Gibt es eine Berufs-Branche, aus der heraus besonders häufig Musikvermittlung für Erwachsene praktiziert wird? Mit Blick auf dieses Erkenntnisinteresse werden hier die Formatgruppen *Digitale Angebote* bzw. *Explizite Erwachsenenformate* besprochen.

Welche **Orte** werden als Aufführungsstätten für klassische Musik genutzt? Wie gibt man der Musik eine Bühne, sei sie nun ein in einem eigens dafür akustisch konzipierten Saal oder in einem Raum, der ursprünglich nicht für die Aufführung von Konzerten klassischer Musik entworfen wurde? Welche Konnotationen und Atmosphären bringen bestimmte Räume außerhalb des regulären Konzertsaals mit sich? Diese letzte Kategorie wird anhand von Formaten veranschaulicht, die an für Musikkonzerte besonders ungewöhnlichen Orten stattfinden.

Schließlich werden Uhrzeiten und Anlässe der Musikvermittlungsformate im fünften Unterkapitel thematisiert, wobei in diesem Kontext auf den Aspekt der Andersartigkeit als sprechendes Detail eingegangen wird.

Bevor nun im Folgenden der erste der vier Parameter anhand von Formatgruppen-Beispielen besprochen wird, ist zu sagen – vor allem mit Blick auf den so interpretatorisch reichen Datenkorpus – dass es noch mehr zu erforschen gibt: Während der Konzeption der Erhebung

traten neue Forschungsfragen auf, die es sinnvoll wäre, zu verfolgen: Welche Stücke klassischer Musik gelten bei Konzertformaten der Musikvermittlung für Erwachsene in Deutschland als besonders ‚vermittelbar‘? Welche Stücke in Konzerten und Konzertformaten ausgesucht werden, wäre hochspannend, dieser Frage kann diese Analyse allerdings nicht nachgehen wegen der Datenmenge, die zusätzlich zu den bereits erhobenen Parametern außerdem zu analysieren wäre. Ein Ziel der folgenden Analyse ist deshalb auch, den Weg für diese und andere weiterführenden Fragestellungen zu ebnen.

Im Anhang sind alle Orchester und Formate mit Quellenangaben gelistet, sodass sich mit den Verweisen in den Fußnoten nachvollziehen lässt, von welchen Formaten die Rede ist.

V.1 Ansprache

Zunächst ist zu erklären, dass die am häufigsten angebotenen Formate der Musikvermittlung für Erwachsene nicht exklusiv für Erwachsene beworben werden, sondern eine bestimmte Gruppe von Erwachsenen anspricht, nämlich Eltern und Großeltern in Form von so genannten Familienformaten.

Dass Familienformate zu der Erwachsenenmusikvermittlung hinzugezählt werden, ist insofern zu begründen, als Erwachsene in vielen der Familienformate als notwendige Begleiterinnen gesehen werden, da Kinder im Alter von 0-3 Jahren nicht selbständig in ein für sie ausgewiesenes Kinderkonzert gehen können. Somit sind Erwachsene immer zwangsläufig Teil-Publikum von Kinderkonzerten.

Folgende Konzertformate wurden zu der Gruppe ‚Familienformate‘ gezählt:

Konzerte und Veranstaltungen für Familien (inkl. Tag der offenen Tür Führungen für Familien und Abos für Familien)

Kleinkinder- und Kinderkonzerte

Konzerte für Schwangere sowie Still- und Babykonzerte

Jugendkonzerte, die auch Erwachsene besuchen können

Konzerte für Demenzerkrankte und Angehörige

Die folgende Graphik veranschaulicht den Anteil der unterschiedlichen Familienformate an der Gesamtmenge der Familienformate.

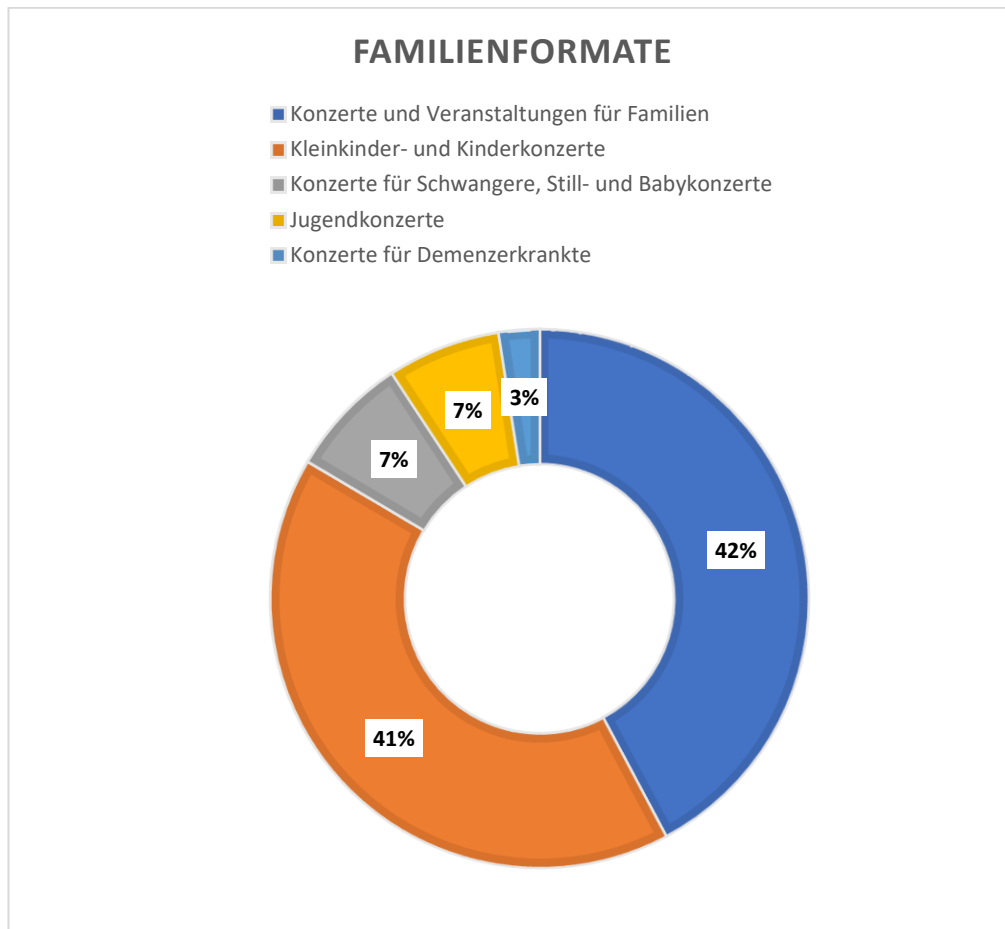


Abb. 3: Familienformate

Die Familienformate machen mit 206 der insgesamt 454 Formate 45% der Gesamtmenge der erhobenen Formate aus, und stellen damit die größte Gruppe von Musikvermittlungsformaten für Erwachsene. Wie oben bereits stichwortartig vorgestellt, teilt sich die Gruppe der Familienformate noch einmal auf in Formate, die Familien ansprechen und Formate, die einzelne Mitglieder einer Familie oder begleitende Erwachsene adressieren.

Die Daten zeigen, dass Familienformate nicht immer als solche ausgewiesen sind. Familienkonzerte sind nach bekannten Kinderbuchfiguren benannt²⁶⁹ oder haben einen Titel, der nahelegt, dass das Konzert für Kinder konzipiert worden ist²⁷⁰.

²⁶⁹ Vgl. Anhang, z. B. Formatnr. 235, 42.

²⁷⁰ Vgl. z. B. Formatnr. 18, 149, 188.

Dabei werden Erwachsene selten explizit adressiert, allerdings wird die implizite Ansprache deutlich durch die Preisangaben – Kinder zahlen weniger als Erwachsene, und Erwachsene werden somit als potenzielles Publikum mitgedacht²⁷¹ – und Formulierungen, die die Ansprache der Zielgruppe, besonders bei den Jugendkonzerten, bewusst vage hält.

Die Rolle, die erwachsenen Konzertbesucherinnen bei diesen Konzerten also zugeschrieben wird ist diejenige des Eltern- oder Großelternteils. Und diese (Zuweisung der) Wichtigkeit, den die Eltern- bzw. Großelternrolle einnimmt, ist nachzuvollziehen, wenn man bedenkt, dass Kinder und Jugendliche Hauptzielgruppen musikvermittelnder Formate sind, wie die Bemühungen seit den 1990er Jahren zeigten. Diese Wichtigkeit ist wirtschaftlich nachvollziehbar, denn die musikvermittelnden Ensembles und Institutionen sind auf lukrative Formate angewiesen: Wenn es besonders ertragreich ist, erwachsene Zuhörer besonders in ihrer Rolle als Eltern oder Großeltern zu adressieren, kann man den Adressierenden wirtschaftlich keinen Vorwurf machen, basieren doch viele Programme von Ensembles und Konzerthäusern auf dem Prinzip der Mischkalkulation; also, finanziell potentiell erfolgreiche Projekte durchzuführen, um auch Projekte zu realisieren, die weniger finanziellen Gewinn versprechen.

Neben der Wirtschaftlichkeit dieser vorgenommenen Einordnung sind auch soziologische Ergebnisse miteinzubeziehen, die belegen, dass Eltern (und Großeltern) ihre (Enkel-) Kinder auch durch ihre vorgelebten Eigenschaften und Präferenzen für ihr weiteres Leben prägen: Studien zeigen, dass Kinder beispielsweise besonders häufig ein Instrument lernen, sich (aktiv) mit klassischer Musik auseinandersetzen und auch in späteren Lebensjahren Konzerte klassischer Musik besuchen, wenn sie von ihren Eltern vorgelebt bekommen, dass diese in Konzerte gehen und diesen Teil des Musiklebens als selbstverständliche und geschätzte Möglichkeit der

²⁷¹ Vgl. z. B. Formatnr. 245.

Freizeitbeschäftigung ansehen²⁷². Wenn (Groß-) Eltern klassische Musik also praktizieren und als kulturelle Freizeitbeschäftigung nicht nur verbal empfehlen, sondern vorleben, indem sie beispielsweise selbst wöchentlich zur Chorprobe gehen, hat das auf ihre Kinder durch diesen praktizierten Charakter großen Einfluss; viel mehr Einfluss, als lediglich gesagt zu bekommen, Konzerte klassischer Musik machten Freude oder seien eine gute Freizeitgestaltung.

Bei der Auswertung der Daten fällt auf, dass es weit mehr Familienangebote als nur Prokofjews *Peter und der Wolf* gibt – unter anderem wird dieser Kinderkonzert-Klassiker auch variiert²⁷³. Die Palette von Angeboten reicht weit: im Orchester sitzen, szenische Konzerte, Erzähl- und Vorlesekonzerte, Pausenbetreuung während eines regulären Konzertes, Kinderliedersingen. Es muss bei einer beispielhaften Aufzählung bleiben, um den Blick für den Fokus auf Musikvermittlungsformate für Erwachsene nicht zu verlieren, denn die Ausformungen der Familienformate sind enorm.

Mit Blick auf das Gesamtkorpus ist ein bemerkenswerter Befund, dass nahezu jedes Orchester bzw. jeder Chor mindestens ein Familienformat anbietet, nur 22 der 127 Ensembles bieten kein explizites Familienformat an (ausgenommen sind öffentliche Generalproben oder Proben).

Erwachsene in besonderen Lebenssituationen

Konzerte für Schwangere weisen sich besonders durch ihre Namensgebung aus, mal explizit (*Stillkonzert*²⁷⁴), mal indirekt (*Ultraschall*²⁷⁵). Eine solche definitive Adressierung einer bestimmten Gruppe von Erwachsenen findet sich neben den Schwangeren-Konzerten nur bei den Demenz-Konzerten, die eindeutig für diejenigen Erwachsenen konzipiert ist, die ein anderes definitives Merkmal

²⁷² Vgl. Reuband, Karl-Heinz: „Musikpräferenzen und Musikpublika“. In: Deutscher Musikrat/Deutsches Musikinformationszentrum (Hrsg.): *Musikleben in Deutschland*. Bonn: 2019:

http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/reuband.pdf. [13.04.21], S. 510–535.

²⁷³ Vgl. Formatnr. 408.

²⁷⁴ Formatnr. 178.

²⁷⁵ Formatnr. 117.

aufweisen: sie sind an Demenz erkrankt. Damit sollen Schwangerschaft und Demenz nicht verglichen werden. Der direkte Hinweis auf Demenzkonzerte soll an dieser Stelle nur verdeutlichen, dass bestimmte Gruppen von Erwachsenen, die sich in einer besonderen Lebenssituation befinden (Schwangere, Demente), auch in der Ansprache definitiv benannt werden; und dass diese definitive Ansprache eine Ausnahme bei Musikvermittlungsformaten für Erwachsene darstellt.

Zunächst ist festzustellen, dass die Gruppe der Konzerte für Schwangere und junge Eltern insgesamt 15 Formate²⁷⁶ umfasst.

Dass Schwangeren- und Babykonzerte hier zusammengefasst betrachtet werden, liegt begründet in dem Interesse, herauszufinden, wie die Ansprache gestaltet ist: Diejenigen, die sich für Babykonzerte interessieren, sind ja nun einmal nicht die Babys selbst, sondern (werdende) Eltern.

Sowohl Schwangere als auch Eltern mit ihrem Neugeborenen sind insofern genau festgelegte Personengruppen, da sie sich in einer besonderen Lebenssituation befinden, die sie ‚vorsortiert‘. Sie sind für die Adressierung besser fassbar, da sie sich in einer Situation befinden, die sie untereinander vergleichbar macht.

Darüber hinaus könnte ein Grund für das Konzipieren von Formaten für genau diese Zielgruppe sein, dass Schwangere bzw. Eltern mit ihrem Neugeborenen in dieser besonderen Lebensphase mehr Zeit haben als andere Erwachsene in diesem Alter. Somit wird diese Erwachsenenengruppe besonders attraktiv für die Programmgestalter eines Orchesters: Sie sind durch ein Merkmal zu greifen und sie haben Zeit, zumindest ein Elternteil, da sich immer jemand um das Kleinkind kümmern muss.

Die Schwangeren- und Babykonzerte finden überdurchschnittlich oft vormittags statt. Nur zwei der fünfzehn Formate werden nur einmalig angeboten; die meisten Konzertformate finden an mehreren Terminen statt, z. T. auch am selben Tag²⁷⁷.

²⁷⁶ Vgl. Anhang.

²⁷⁷ Vgl. Formatnr. 77.

Als musikvermittelnde Personen treten Musikerinnen, Yogalehrerinnen, Bewegungspädagoginnen, Ensembles und Musikvermittlerinnen in Erscheinung, zum Teil auch in Kombination. Die nötigen Rahmenbedingungen für Schwangere bzw. Eltern mit Babys sind laut Beschreibung oft in die Konzeption eines Formats miteingeflossen: „Für Wickelmöglichkeiten ist gesorgt.“²⁷⁸ bzw. „Für (...) Kinderwagenstellplätze ist gesorgt“²⁷⁹, im Konzert für Schwangere der Düsseldorfer Symphoniker kann das Konzert von den Frauen im Sitzen oder Liegen gehört werden, sie werden „zusätzlich umsorgt und angeregt durch die Yogalehrerin und eine Tasse Wellness-Tee.“²⁸⁰ Das Orchester der Musikalischen Komödie bringt das formulierte Bewusstsein um die Zielgruppe auf den Punkt:

Man muss den Kleinkindern und vor allem den Eltern nur den richtigen Rahmen und das entsprechende Ambiente schaffen, um so ein Konzert genießen zu können. Hier ist alles erlaubt und die Familien können es sich auf den Sitzkissen bequem machen.²⁸¹

Eine Tendenz, die sich in vielen Formaten zeigt, hier aber – erneut: explizit – kommuniziert wird, ist, dass es keine Regeln gibt, die man als Besucherin missachten könnte. Es sind Konzertformate „in gemütlicher Atmosphäre“²⁸², in denen gilt: „alles ist erlaubt“²⁸³. Es soll der Eindruck vermieden werden, es gebe einen strikten Ablauf dieses Konzerts, oder stille Voraussetzungen. Stattdessen heißt es: „[k]indliche Reaktionen auf das Gehörte sind nicht nur akzeptiert, sondern absolut erwünscht!“²⁸⁴.

Eine weitere Gruppe von Erwachsenen in besonderen Lebenssituationen sind konkret zu fassen: Demenzerkrankte. Fünf Konzertformate wurden in der Saison 2018/19 für Demenzerkrankte angeboten. Die Formate werden mit emotional stark besetzten Titeln beworben (*Herzmusik*, *Herz und Seele*, *Seelenbalsam*²⁸⁵); und bei

²⁷⁸ Vgl. ebd.

²⁷⁹ Vgl. Formatnr. 144.

²⁸⁰ Vgl. Formatnr. 117.

²⁸¹ Vgl. Formatnr. 236.

²⁸² Vgl. Formatnr. 77.

²⁸³ Vgl. Formatnr. 144.

²⁸⁴ Vgl. Formatnr. 207.

²⁸⁵ Vgl. Formatnr. 132, 292, 314.

drei Formaten ist die explizite Nennung der Zielgruppe im Titel genannt²⁸⁶. Diese Titel öffnen die Formate gleichzeitig für alle Besucherinnen, bleiben aber bei der Zielsetzung, Musik für demente Menschen anzubieten.

Das Angebot kann der Entwicklung der Gesellschaft hin zu einer immer älter werdenden Gesellschaft geschuldet sein. Jedenfalls ist diese Formatgruppe eine der wenigen, die ihre erwachsene Zielgruppe klar benennt, auch wenn diese ‚Demenzkonzerte‘ nicht immer exklusiv für diese Zielgruppe angeboten werden.

Die Formate werden von ganzen Ensembles²⁸⁷, der Dirigentin²⁸⁸ oder Solistinnen²⁸⁹ gestaltet und haben ähnliche Beginn-Zeiten von 15 oder 16 Uhr. Auffällig ist die Betonung der wohltuenden, fast therapeutischen Wirkung der Musik: „Musik [kann] verbliebene Ressourcen wachrufen und eine Verbindung zur Gegenwart schaffen“²⁹⁰, sie ist „der Schlüssel zur inneren Welt des Menschen“²⁹¹ und ermöglicht, „weiter am gesellschaftlichen und kulturellen Leben teilzuhaben“²⁹². Diese Zuschreibungen sollen nicht auf ihren Wahrheitsgehalt hin bewertet werden; sie werden hier aufgeführt, um zu verdeutlichen, wie ungewöhnlich explizit Musik hier als für genau diese Zielgruppe passend beschrieben wird. Über die für diese Gruppe von Erwachsenen besonders förderliche Wirkung von Musik hinaus nimmt auch ein Hinweis im Infotext des Reutlinger Formats Bezug auf die besondere Situation der Zielgruppe:

Dabei sind die Konzerte in Länge und Inhalt auf die Bedürfnisse von Menschen mit Demenz abgestimmt, auch den besonderen logistischen und personellen Anforderungen wird Rechnung getragen.²⁹³

Und auch die Lebenssituation der Zielgruppe ‚Menschen mit Demenz‘ wird deutlich artikuliert:

²⁸⁶ Vgl. Formatnr. 291, 292, 309.

²⁸⁷ Formatnr. 132, 314.

²⁸⁸ Formatnr. 291.

²⁸⁹ Formatnr. 292.

²⁹⁰ Formatnr. 132.

²⁹¹ Formatnr. 291.

²⁹² Formatnr. 314.

²⁹³ Ebd.

Eine schöne entspannte Stunde an einem besonderen Ort außerhalb des Zuhauses oder des Pflegeheims anzubieten, fernab des oft anstrengenden und belastenden Alltags – das ist das Ziel von ‚Herzmusik‘.²⁹⁴

Auch werden in allen Formaten die „Angehörigen“²⁹⁵ bzw. „Begleiter“²⁹⁶ explizit angesprochen und eingeladen. Das geschieht möglicherweise, um den ggf. durch die Demenzerkrankung auf eine Begleitung angewiesenen Erwachsenen zu versichern, dass ein Besuch möglich ist. Andererseits wird aber auch die Rolle und Notwendigkeit der Begleiterinnen honoriert, in dem sie auch zu den Betroffenen der Demenzerkrankung und den Adressatinnen dieser besonderen Konzerte gezählt werden.

Konzerte für ‚Klassik-Einsteiger‘ I

Es fällt auf, dass eine Gruppe von Konzertformaten mit unterschiedlichen Titeln und Formulierungen dieselbe Publikumsgruppe umschreiben, nämlich diejenigen Erwachsenen, für die klassische Musik nicht zur bekannten Kulturform gehört: Diejenigen Erwachsenen, die selten ein Konzert klassischer Musik besuchen oder noch nie eines besucht haben. Diese Gruppe ist besonders wichtig in der Kategorie ‚Ansprache‘, weil es diejenigen Erwachsenen sind, die für Orchester und Konzerthäuser von großem Interesse als das potenzielle ‚Publikum von morgen‘ sind.

Die Anzahl von Formaten, die sich indirekt an Menschen ohne Konzerterfahrung richtet, ist groß, und wird in den folgenden Kategorie-Betrachtungen (weiter) thematisiert. Diese Formate sind in diesem Unterkapitel aber nicht gemeint, sondern diejenigen, die Menschen ansprechen sollen, die sich (noch) nicht auskennen in der Welt der klassischen Musik, die explizit davon sprechen, den ‚Erstkontakt‘ zu klassischer Musik herzustellen.

Es gibt viele Formate, bei denen das Fragenstellen ermöglicht wird, wie beispielsweise Probenbesuche und Führungen. Da die

²⁹⁴ Formatnr. 132.

²⁹⁵ Formatnr. 132, 291, 292, 309.

²⁹⁶ Formatnr. 314.

sprachliche Fassung, nicht aber Annahmen über mögliche Inhalte Basis der Recherche waren, ist beispielsweise das Format der Düsseldorfer Symphoniker *Ehring geht in's Konzert*²⁹⁷ nicht Teil der hier besprochenen Einsteiger-Formate, da im Wording des Formats nicht explizit auf Klassik-Einsteiger Bezug genommen wird.

Insgesamt 15 Formate machen diese Gruppe aus, die „Klassik-Neueinsteiger“²⁹⁸ explizit anspricht. Vier der Formate sind Musikkabarett-Formate. Abgesehen von einer Ausnahme (*Musik-Kabarett*²⁹⁹) verweisen die Titel bereits auf die von der jeweiligen mindestens regional bekannten Person, die durch den Abend führt:

Mit Götz Alsmann ins Konzert

Stefan Mikisch spielt und erklärt Tonarten und Sternzeichen

Comedy meets Classics mit Rainer Hersch

Häufig drücken die Texte eine Unbefangenheit im Umgang mit klassischer Musik aus, indem sie klassische Musik explizit mit Komik oder Humor verbinden. In den beschreibenden Texten wird oft betont, dass die Konzerte mit „Charme und Humor“³⁰⁰ gestaltet werden, und „man (...) kein Gelehrter sein muss, um Spaß an klassischer Musik zu haben“³⁰¹. Zweifel an dem Unterhaltungswert klassischer Musik werden ausgeräumt³⁰², und über das unterhaltende Element dieser Abende hinaus wird formuliert, wie der Konzertabend für Erkenntnisse im Bereich der (bisher unbekannt) klassischen Musik sorgen kann. Diese aufklärende Qualität wird zum Teil auch in Versalien beworben (DIE WIRKLICH WICHTIGEN FRAGEN RUND UMS KLASSISCHE KONZERT³⁰³).

Zwei der Formate spielen auf erste Berührungspunkte mit klassischer Musik im Titel an, indem sie Interessierte auf *Expeditionskonzerte*³⁰⁴ schicken – wobei es sich in beiden Fällen um moderierte Konzerte handelt. „Sowohl der routinierte Konzertgänger als auch der

²⁹⁷ Vgl. Formatnr. 125.

²⁹⁸ Formatnr. 135.

²⁹⁹ Formatnr. 416.

³⁰⁰ Formatnr. 143.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Formatnr. 166.

³⁰³ Formatnr. 416.

³⁰⁴ Formatnr. 135, 294.

interessierte Neuling sind herzlich eingeladen, die Ohren zu spitzen!“³⁰⁵, heißt es in einem der Infotexte, das Entdecken von klassischer Musik steht hier im Vordergrund. Das Erfurter Format lädt „alte und junge Hörer, Klassik-Neueinsteiger und langjährige Konzertbesucher“³⁰⁶ ein.

Einen Schwerpunkt auf das Wissen über klassische Musik und ihre Zusammenhänge bietet der *Klassikführerschein* der Niederrheinischen Sinfoniker in Zusammenarbeit mit der Volkshochschule an. Das Orchester des Theaters Krefeld / Mönchengladbach adressiert „alle Menschen jeden Alters, die Lust haben ihr Know-how in klassischer Musik in einer Gruppe netter Menschen zu erweitern“³⁰⁷. Ungewöhnlich Zielgruppen-explicit ist auch das Wording des Informationstextes, der das Format „für Erwachsene“³⁰⁸ beschreibt.

Zwei weitere Formate stehen im Zeichen des Kennenlernens, des Erfahrens, des Wissen-Wollens: Während ein Titel wie *Große Werke Schritt für Schritt. Gesprächskonzert für aufmerksame Zuhörer*³⁰⁹ die Bildungsvermittlung des Formats kommuniziert, lässt *Faszination Klassik*³¹⁰ mehr Interpretationsspielraum zu möglichen Inhalten. In beiden Formaten ist die Neugierde auf klassische Musik artikuliert bzw. eine gewisse Bereitschaft, diese Musik kennenzulernen. Auch beim Große-Werke-Format handelt es sich um ein moderiertes Konzert; die Reihe *Faszination Klassik* hingegen gehört zu dem Subgenre der Abonnement-Konzerte.

Zielgruppe des Düsseldorfer Formats *#Ignition* (deutsch: Zündung) ist junges Publikum. Da unklar bleibt, welche Zielgruppe gemeint ist, die Infotexte aber konkret „Menschen, die zum ersten Mal klassische Musik hören“³¹¹ sprechen, wurde dieses Format der Gruppe zugerechnet. Es wird formuliert, dass Anleitung notwendig sei, um für klassische Musik zu interessieren. Das geht laut Wording des

³⁰⁵ Formatnr. 294.

³⁰⁶ Formatnr. 135.

³⁰⁷ Formatnr. 227.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Formatnr. 168.

³¹⁰ Formatnr. 124.

³¹¹ Formatnr. 116.

Düsseldorfer Formats nur mit einem Konzertformat, das „Unverwechselbares kreiert“³¹² Die Offenheit in der Zugang-Schaffung zu klassischer Musik drückt dieser Infotext besonders anschaulich aus:

Wir sagen unserem jungen Publikum nicht, warum genau sie klassische Musik mögen sollten. Wir servieren keine vorgefertigten Interpretationen (...).³¹³

Insgesamt ist auffällig, dass kein Beschreibungstext in der Kategorie exklusiv auf eine bestimmte Publikumsgruppe zugeschnitten ist. *BoSy All In*³¹⁴ bezieht bewusst alle potentiellen Zuhörer mit ein, die *Schuppenkonzerte*³¹⁵ sind zwar „insbesondere für Klassikeinsteiger und Familien“³¹⁶ konzipiert, haben aber ein so vielfältiges Profil, dass sich auch jene angesprochen fühlen, die sich ein „außergewöhnliches Ambiente und unkonventionelle Konzertprogramme“³¹⁷ wünschen – wenn das Format an sich nicht von vornherein so offen in der Gestaltung ist, dass es auch gleichzeitig ein ‚after-work‘-Konzert ist³¹⁸. Nach dem Kabarett-Schwerpunkt ist Moderation das zentrale Element der Einsteiger-Konzerte. Es geht oft darum, Musikstücke zu erklären, anhand von Ausschnitten oder Anekdoten. In dieser Hinsicht scheint das Heranführen, die Vermittlung, das erklärende Reden zu sein. Die beschreibenden Texte der Formate vermeiden eine Zuschreibung eines Un-Wissens und betonen – im Gegenteil – was das potenzielle Publikum besitzt, nämlich Neugierde und Freude am Erfahren:

„[Wenn man] klassische Musik neu oder besser kennenlernen möchte – und vielleicht auch ihren Sitznachbarn (...).“³¹⁹

„In sechs Konzerten können Sie den gesamten Kosmos klassischer Musik auf höchstem Niveau erleben.“³²⁰

Zusammenfassend gibt es kaum explizite Ansprache, wenn Erwachsene ohne Klassikerfahrung gemeint sind.

³¹² Ebd.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Formatnr. 62.

³¹⁵ Formatnr. 81.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Vgl. Formatnr. 376.

³¹⁹ Formatnr. 62.

³²⁰ Formatnr. 124.

Konzerte für ‚Klassik-Einsteiger‘ II: Crossover-Konzerte

Dreizehn Crossover-Konzerte bilden eine besondere Ausformung des Einsteiger-Konzerts. Crossover bezeichnet ein Konzertprogramm, das Stücke klassischer Musik mit Stücken oder Ausschnitten von Jazz, Filmmusik, Pop, Rock oder Hip Hop kombiniert. Crossover-Konzerte finden sich in den Orchesterprogrammen der Saison 2018/19 in vielfältiger Ausprägung:

Der Ausflug in die nicht-klassische musikalische Welt wird durch Neologismen³²¹ formuliert oder mit Titeln versehen, die auf die Andersartigkeit der Konzerte im Gegensatz zu einem regulären Konzert aufmerksam machen³²². Auch versammeln die Crossover-Konzerte andere Kategorien von Formaten: Manche Konzerte sind gleichzeitig Open-Air-Konzerte³²³ oder kombinieren die musikalische Aufführung mit einer Lounge³²⁴. Es wird „einzigartige Wandlungsfähigkeit zwischen dem klassischen (...) Repertoire, Eigenkompositionen und Arrangements“³²⁵ versichert, oder es wird ein „fulminantes Konzert zwischen Rap und symphonischen Klängen“³²⁶ versprochen.

Wer ist die Zielgruppe dieser Konzerte? Crossover-Konzerte stehen „allen Menschen offen“³²⁷, das Publikum wird selten genauer umrissen. Manchmal wird die Zielgruppe eines Formats als „Musikliebhaber, die Songs (...) im klassischen orchestralen Sound mögen“³²⁸, formuliert – womit letztlich niemand angesprochen, besser gesagt, niemand ausgeschlossen wird. Trotzdem bilden die Crossover-Konzerte eine Ausnahme in ihrer wenn auch vagen Ansprache des Publikums, da sonst kein anderes Format überhaupt über seine Zielgruppe schreibt.

Die fehlende explizite Ansprache des potenziellen Publikums ist allerdings kein Beweis für jegliche fehlende Ansprache. Über

³²¹ Vgl. Formatnr. 4, 318.

³²² Vgl. Formatnr. 224, 330, 371, 388.

³²³ Formatnr. 4.

³²⁴ Formatnr. 97.

³²⁵ Formatnr. 97.

³²⁶ Formatnr. 152.

³²⁷ Formatnr. 315.

³²⁸ Formatnr. 454.

Signalworte wird eine Stimmung suggeriert, die indirekt bestimmte Personengruppen ansprechen kann: Wenn eine Band und ein Sinfonieorchester „die Sitze des Großen Hauses beben“³²⁹ lassen oder „die Konzertsaal-Bühne amtlich zum Beben bringen werden“³³⁰, werden mit dieser Wortwahl Publika angesprochen, die sich vor einem Konzertabend nicht scheuen, der evtl. laut, „energiegeladen[en]“³³¹ und klanglich drastischer ausfallen könnte als ein reguläres Konzert. Es überwiegen abwechslungsreich zusammengestellte Musikprogramme, die ein breites Spektrum von Stücken klassischer und nicht klassischer Musik abbilden³³² und ihrer Zuhörerinnen über eben dieses breite Spektrum interessieren wollen – inhaltlich – ohne sich explizit an eine Personengruppe zu wenden.

V.2 Preisgestaltung

Bei der Auswertung der Daten zeigte sich bei der Preisgestaltung ein eindeutiges Bild: Fast 70 Prozent der insgesamt 454 Formate verlangen Eintritt. Als Eintritt gezählt wurden auch Formate, die einen symbolischen Preis von 1-2 Euro angeben. 34 Formate sind kostenfrei zugänglich (inklusive zweier Formate, die den Preis als freiwillig angeben), rund 24 Prozent machen keine Angaben über einen möglichen Eintrittspreis.

³²⁹ Formatnr. 152.

³³⁰ Formatnr. 153.

³³¹ Ebd.

³³² Vgl. Formatnr. 212, 315, 388.

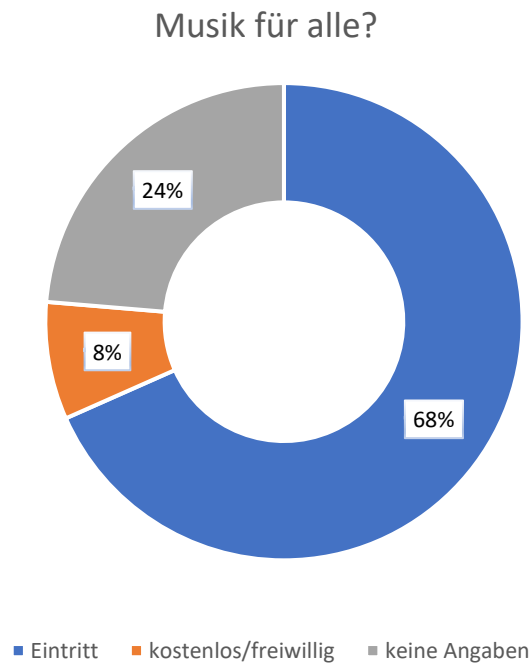


Abb. 4: Preisgestaltung der erhobenen Konzertformate

Sprechend ist diese Auswertung für die Grundidee einer ‚Kultur für alle‘, die oft im öffentlichen Diskurs über Musikvermittlung mitschwingt: Betrachtet man die Ergebnisse, dass 309 der 454 untersuchten Formate Eintritt verlangen, ist die Behauptung, ‚Kultur für alle‘ bei der Musikvermittlung für Erwachsene in Deutschland in der Saison 2018/2019 nicht zu bestätigen, sofern man die Preisgestaltung der erhobenen Formate mit der Grundidee der Zugänglichkeit von Kulturveranstaltungen Hilmar Hoffmanns verbindet. Natürlich muss gesagt werden, dass es einen großen Unterschied macht, ob ein Format lediglich zwei Euro für einen Abend pro Person verlangt, ob nur Kinder bei Familien zahlen oder mit freiem Eintritt die Veranstaltung besuchen können. Hier zählte nur die Unterscheidung: Wird für die Musikvermittlungsleistung im Rahmen der Veranstaltung Geld verlangt oder nicht.

Bei 34 Formaten ist der Eintritt frei, zwei Formate geben an, dass ein Eintrittspreis freiwillig ist, also nicht verlangt wird, diese werden als freier Eintritt gezählt, weil man die Konzerte auch besuchen kann, ohne Geld dafür auszugeben. 107 Formate machen keine Angaben zu einem möglichen Eintrittspreis. Die Gründe hierfür sind unklar, es lässt sich lediglich spekulieren; es kann sowohl Zufall sein

(,vergessen‘) als auch die Überzeugung eines Hauses ausdrücken (,das versteht sich von selbst‘ bzw. ,Geld soll hier nicht genannt werden‘). In jedem Fall tragen diese fehlenden Angaben dazu bei, das Angebot der Musikvermittlung für Erwachsene intransparent zu gestalten.

Geflüchtete und „Menschen in unterschiedlichen Notsituationen“

Im Kontext der Betrachtung der Preisgestaltung werden nun diejenigen Formatbeispiele zur näheren Diskussion gewählt, die sich an Menschen richten, für die die Preisgestaltung mit Blick auf den Konzertbesuch besonders entscheidend ist: Geflüchtete sowie „Menschen in unterschiedlichen Notsituationen“³³³. Diese Begrifflichkeit wird aus dem Informationstext des Formats übernommen. Es wird nicht klar, ob damit Menschen gemeint sind, die sich in einer sozialen, finanziellen oder psychischen Notsituation befinden. Vor dem Hintergrund sowohl der Corona- wie auch der Geflüchtetenkrise der vergangenen Jahre muss man sich hier in Erinnerung rufen, dass diese Erhebung die Saison 2018/19 betrachtet, vor der Corona-Pandemie und nach dem Höhepunkt des Diskurses um Geflüchtete 2015/16. Umso interessanter ist der Blick auf die Formate, die 2018/19 die genannten gesellschaftlichen Gruppen explizit ansprachen.

Insgesamt bieten fünf Ensembles (drei Konzertorchester, ein Vokalensemble und ein Kammerorchester) insgesamt sechs Formate dieser Kategorie an. Wie auch in den anderen Formaten zählt die explizite Ansprache – es gibt darüber hinaus noch weitere Konzerte, die sich für „Jedermann. Zur Förderung der Inklusion“³³⁴ einsetzen, ohne genau zu besprechen, wen sie meinen. Und auch die Berliner Philharmoniker, die eines der hier zu besprechenden Formate anbieten (*Kofferkonzerte*³³⁵), verwiesen auf eine Kennzeichnung aller

³³³ Vgl. Formatnr. 444.

³³⁴ Formatnr. 291.

³³⁵ Formatnr. 22.

Konzerte, die für Geflüchtete geeignet waren. Da die Ansprachen sich aber nicht im Titel oder im Infotext niederschlugen, wurden sie hier nicht aufgenommen.

Erster festzustellender Faktor ist, dass alle sechs Formate entweder kostenfrei zugänglich sind, es keine Aussage zu einem möglichen Eintrittspreis gibt bzw. dieser auf Anfrage zu erfahren ist. Kein Format hat einen explizit angegebenen Eintrittspreis.

War bei den Crossover-Konzerten ein mitunter lautes, ungewöhnliches Konzerterlebnis von Bedeutung, so ist es in dieser Formatgruppe das Schlagwort ‚Flexibilität‘. VHS-Kurs-Teilnehmerinnen nehmen „an einer Probe oder einem Konzert der Münchner Philharmoniker“³³⁶ teil. Das Philharmonische Orchester Würzburg bietet einen „Treffpunkt für Menschen mit und ohne Fluchterfahrung / For refugees and locals“³³⁷, bei dem gilt: „Jedes Treffen wird anders sein. Jede Begegnung eine neue. Seid neugierig (...)!“³³⁸. Und sowohl die Berliner Philharmoniker als auch das Stuttgarter Kammerorchester transportieren die Flexibilität ihrer Konzertformate mit den Titeln (*Kofferkonzerte* bzw. *Concerto Mobile*³³⁹), während im Konzertformat *Sagbares und Unsagbares*³⁴⁰ des SWR Vokalensembles „[e]in Interview mit einem Flüchtling (...) der Ausgangspunkt“³⁴¹ des Konzerts ist. Die Konzerterfahrung wird allen Zuhörern ermöglicht; die Konkretisierung der Fluchtsituation durch eine Geflüchtete bleibt Ausnahme. Auch wenn die Adressierung der Zielgruppe genauer ausfällt als bei manch anderen Formaten, wenden sich auch die hier besprochenen Formate an verschiedene mögliche Interessierte: „Menschen, die aus unterschiedlichsten Gründen nicht Möglichkeit oder Interesse haben, den klassischen Konzertsaal aufzusuchen“.³⁴²

Die Stuttgarter Formate thematisieren ihre Zielgruppe, bleiben dabei jedoch sehr vage. Sie wenden sich an Menschen, die möglicherweise

³³⁶ Formatnr. 274.

³³⁷ Formatnr. 356.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Formatnr. 22, 443.

³⁴⁰ Formatnr. 405.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Formatnr. 443.

(noch) keine Konzerterfahrung haben, und formulieren explizit, dass, wie oben zitiert vielleicht auch kein „Interesse“ bestand, „den klassischen Konzertsaal aufzusuchen“. Das ist eine Ausnahmeformulierung: Kein anderes Format benennt die Möglichkeit eines nicht-interessierten Publikums derart explizit.

Wenn „Menschen in unterschiedlichen Notsituationen“³⁴³ adressiert werden, bezieht das sowohl Geflüchtete mit ein, die sich aufgrund ihrer Flucht in vielerlei Hinsicht in einer Notsituation befinden (sozial, finanziell), als auch Stuttgarter Publikum, das sich selbst als Mensch in Not definiert. Gerade die vage Formulierung betont damit den sozialen Impetus des Konzertformats, und bezieht alle ‚Bedürftigen‘ mit ein.

Zum Titel der *Tafelmusik* ist hinzuzufügen, dass die Konzerte bei kostenlosen Essensausgaben der Tafel³⁴⁴ stattfinden, der Titel aber laut Programmheft ebenso auf die ‚Tafelmusik‘ für Adelige aus dem 19. Jahrhundert anspielt. So wird die prekäre Situation der potenziellen Zuhörer verbunden mit dem Gegenteil einer prekären Situation; nämlich dem unterhaltenden Konzert für wohlhabendes Publikum.

V.3 Profession

In welchen Formaten treten Musikvermittlerinnen auf bzw. welche Formatgruppe wird besonders häufig von Musikvermittlerinnen durchgeführt?

Die Vermittlungsleistung selbst wurde in der Recherche nicht differenziert. Vor allem bei Gesprächskonzert-Formaten wird anhand der Texte nicht deutlich, wie ausführlich die Vermittlung stattfindet, wie umfangreich beispielsweise die Erläuterungen sind. Deswegen wird sowohl eine Begrüßung und Einführung zu Beginn eines Konzertes als Vermittlung gezählt als auch das Vorspielen von einzelnen Abschnitten aus der Partitur, als auch die Miteinbeziehung szenischer

³⁴³ Formatnr. 444.

³⁴⁴ Tafel Deutschland e.V.: *Die Tafeln. Lebensmittel retten. Menschen helfen*: <https://www.tafel.de/>. [09.03.21]

und/oder pädagogischer Elemente, beispielsweise im Rahmen eines Familienkonzerts.

Es gibt nicht immer nur eine Zuordnung zu einer Berufsgruppe bei einem Format. Manchmal ist eine Person für Vermittlung zuständig, manchmal sind es drei. Bei der Erhebung wurden alle vermittelnden Personen eines Formates gezählt, das bedeutet, dass auch mehrere Professionen bei einem bestimmten Format vertreten sind und gezählt wurden. War es zum Beispiel ein Gesprächskonzert mit der Konzertmeisterin eines Orchesters und einer Politikerin, das von einer Musikvermittlerin moderiert worden ist, dann wurden alle beteiligten Personen als Vermittlerinnen gezählt, nämlich ‚Praktikerin‘, ‚divers‘ und ‚Musikvermittlerin‘ es gab also drei Vermittlerinnen. Manchmal werden aber auch gar keine Angaben über involvierte Personen gemacht (‚keine Angabe‘). Es geht in der Recherche darum, wie sichtbar Musikvermittlung für Erwachsene ist, und in diesem Kontext die Sichtbarkeit der Profession Musikvermittlung.

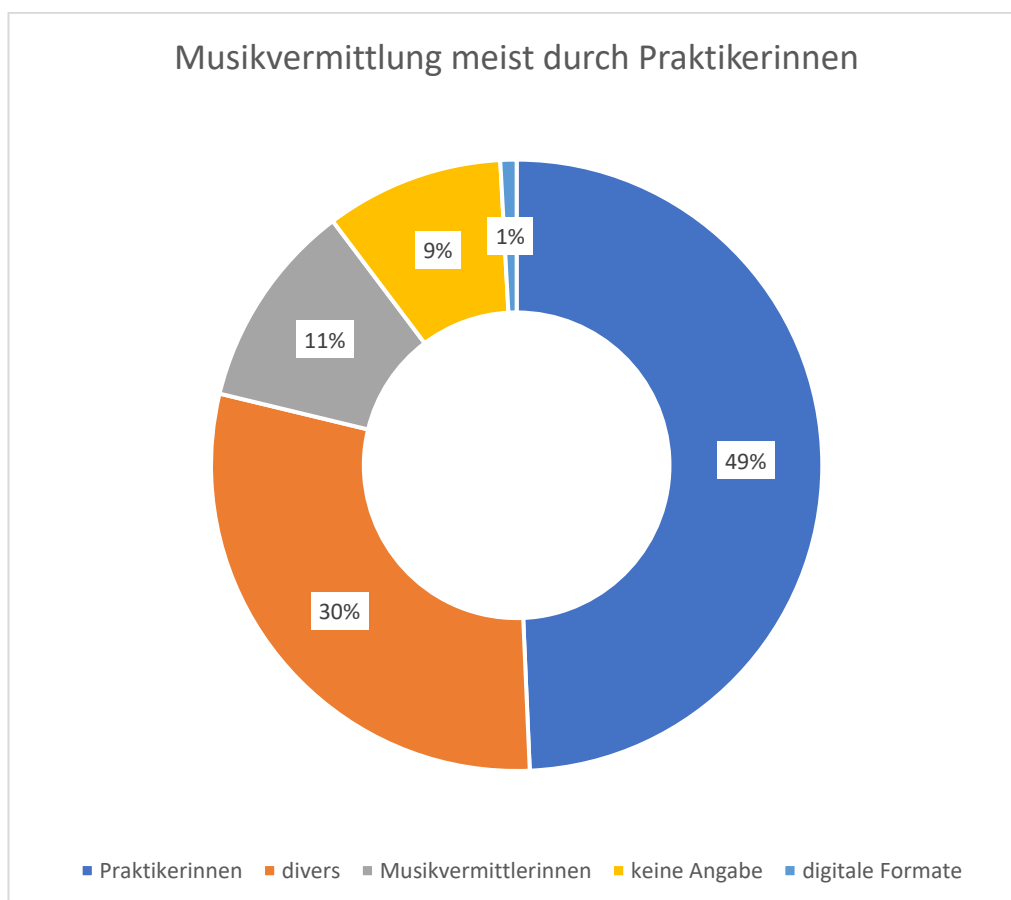


Abb. 5: Gestaltung der 454 Formate durch Professions-Gruppen

49% der Formate werden von Dirigentinnen, Ensembles, Solistinnen oder Komponistinnen, hier unter dem Begriff ‚Praktikerinnen‘ zusammengefasst, gestaltet. Mit einem Anteil von 30 Prozent und 172 Formaten liegt die Professions-Gruppe ‚divers‘ auf Platz zwei. Unter dem Begriff ‚divers‘ sind alle Berufe zusammengefasst, die den Kultursparten Theater, Museum, Literatur und Tanz zugeordnet werden können, also Regisseurinnen, Schauspielerinnen und Sprecherinnen ebenso wie Slam-Poetinnen, Intendantinnen, Tänzerinnen und Dramaturginnen. Darüber hinaus wurden in dieser Berufsgruppe diejenigen Berufe zusammengefasst, die sich nicht eindeutig anderen Kategorien zuordnen ließen, dabei aber etablierte Kulturberufe unter dieser Überschrift versammeln: Orchestermanagerinnen, Kabarettistinnen, Konzertmoderatorinnen und (Musik-) Journalistinnen.

Mit 11% bzw. einem Anteil von 64 Formaten, die mitgestaltet werden, liegen Musikvermittlerinnen, Musikpädagoginnen und Musikwissenschaftlerinnen, unter der Kategorie ‚Musikvermittlerinnen‘ zusammengefasst, auf dem dritten Platz der Berufsgruppen-Kategorien.

Bei 55 Formaten wurde keine Angabe über mögliche vermittelnde Personen gemacht. Fünf Formate sind Digitalformate, hier findet die Vermittlung ohne eine vermittelnde Person statt.

Praktikerinnen

Die größte Gruppe bilden die Praktikerinnen. Dieses Analyseergebnis ist interessant, weil daraus geschlossen werden kann, dass die hier untersuchten Ensembles Musikvermittlung für Erwachsene oftmals als praktiziertes Zeigen verstehen, da diese Berufsgruppe am häufigsten Formate mitgestaltet; Musikerinnen demonstrieren ihr musikalisches Können, das als essentiell für die Vermittlung von klassischer Musik verstanden wird.

Diverse Berufsgruppen, zusammengefasst

Oben genannte Berufsgruppen, die hier der Kategorie ‚Künste‘ zugeordnet werden, treten meistens mit Praktikerinnen oder anderen Akteurinnen gemeinsam auf. Häufig werden die vermittelnden Personen dieser Berufsgruppe als Moderatorin oder Erzählerin eingesetzt³⁴⁵. Kuratorinnen³⁴⁶ oder Puppenspielerinnen³⁴⁷ sind ebenso vertreten. Berufe aus den ‚Künsten‘ sind in Familienformaten vertreten (wenn z. B. ein Opernregisseur als Erzähler bei einem Familienkonzert fungiert³⁴⁸). Aber auch bei Formaten, die neben der Musik andere Künste miteinbeziehen, sind diese Berufe vertreten, wie beispielsweise Gesprächskonzerte mit Literatur-Größen wie Eric-Emmanuel Schmitt³⁴⁹ oder ein Themenkonzert mit Stepptanz³⁵⁰.

Der Familienformat-Überhang des Gesamtergebnisses spiegelt sich auch in den anderen involvierten Berufsgruppen der Kategorie ‚divers‘. KIKA-Mitarbeiterinnen³⁵¹ vermitteln ebenso wie Journalistinnen³⁵², es ist aber manchmal auch lediglich von „Gästen“ oder „Experten“ die Rede³⁵³. Zusätzlich gestalten einige Berufsgruppen diese ‚divers‘-Gruppe, deren Arbeitsbereich definitiv nicht klassische Musik ist wie Yogalehrerinnen, NABU-Mitarbeiterinnen, Meditationslehrerinnen, oder eine Klimaexpertin³⁵⁴.

Diese sehr breite Berufsgruppe ist in vielen unterschiedlichen Formatarten vertreten. Eine richtungsweisende Aussage lässt sich allerdings formulieren: 33 der 178 Formate, die von ‚diversen‘ mitgestaltet werden, wurden in der Saison 2018/19 von Rundfunkklangkörpern angeboten.

³⁴⁵ Vgl. Formatnr. 19, 211, 338.

³⁴⁶ Formatnr. 30.

³⁴⁷ Formatnr. 41, 119.

³⁴⁸ Formatnr. 134.

³⁴⁹ Formatnr. 65.

³⁵⁰ Formatnr. 156.

³⁵¹ Formatnr. 184, 191, 341.

³⁵² Formatnr. 361, 400.

³⁵³ Formatnr. 36, 176, 413.

³⁵⁴ Formatnr. 117, 121, 394, 395.

Beobachtungen zu der Berufsgruppe ‚Musikvermittlerinnen‘

Das Wort ‚Musikvermittlung‘ wird häufig benutzt. Elf der 127 untersuchten Ensembles³⁵⁵ formulieren sogar eine Art Präambel, die verdeutlichen soll, wie zentral Musikvermittlung für das Ensemble ist und dass sich Gedanken über die Praxis der Vermittlung und ihre Relevanz gemacht wurden. Es gibt Oberbegriffe für Konzertreihen³⁵⁶ und auch formulierte Überzeugungen, die Musikvermittlung als lohnende Herausforderung für Orchester³⁵⁷ beschreiben.

Bei insgesamt 32 der 454³⁵⁸ erhobenen Musikvermittlungs-Formate sind Musikvermittlerinnen als solche explizit erwähnt. Bei dieser für die Arbeit zentralen Gruppe ist festzustellen, dass sich die Musikvermittlerinnen nicht auf mehrere Formatgruppen verteilen, sondern die diese explizite Nennung nur bei Familienformaten besteht. Anders gesagt: Es gibt kein Nicht-Familienformat, bei dem Musikvermittlerinnen laut Informationstext an der Gestaltung mitwirken.

Es gibt viele Formate, die Erwachsene miteinbeziehen und sich beispielsweise aufgrund von besonders gewählten Uhrzeiten³⁵⁹, damit verbundenen sprechenden Formattiteln (wie *Nachtkonzert*³⁶⁰ oder *Mitternachtskonzert*³⁶¹) oder den Ausschank von Alkohol³⁶² an erwachsene Besucherinnen richten. Auch die Bezugnahme auf eine Berufstätigkeit durch Formattitel (*after work*³⁶³) oder Hinweise im Infotext („[Nach dem Konzert] kann man beschwingt zurück an die Arbeit gehen!“³⁶⁴) zielen auf Erwachsene, ebenso wie Formate, die sich aufgrund ihrer behandelnden Themen wie Religion, Sexualität, Geopolitik oder Kulturgeschichte die in besonderer Komplexität besprochen werden. All diese indirekten Hinweise waren aber bei der

³⁵⁵ Ensemblenr. 10, 16, 21, 29, 40, 54, 57, 63, 66, 90, 122.

³⁵⁶ Ensemblenr. 18.

³⁵⁷ Ensemblenr. 21, 76.

³⁵⁸ S. Anhang.

³⁵⁹ Formatnr. 28, 45.

³⁶⁰ Formatnr. 47.

³⁶¹ Formatnr. 93.

³⁶² Formatnr. 78, 338, 349.

³⁶³ Formatnr. 85.

³⁶⁴ Formatnr. 35.

Analyse nicht ausschlaggebend. Es zählte, ob und in welchem Kontext Erwachsene als Zielgruppe nominiert waren. Blickt man also auf die Formate, die laut Informationstext explizit für Erwachsene angeboten werden, zeigt sich: Nur fünf der 454 erhobenen Formate sprechen Erwachsene explizit an.

Aus dieser Gruppe der expliziten Ansprache sind drei Formate eigens für Erwachsene konzipiert: die Führung für Erwachsene ab 16 Jahren der *Musikalischen Expeditionen*, der *Philharmonische Ausklang* und der *Klassikführerschein*.³⁶⁵ Die beiden Probenbesuche³⁶⁶, bei denen explizit Erwachsene angesprochen werden sind lediglich auch für Erwachsene. Drei der sechs Formate werden außerdem nur nach Absprache angeboten, jedenfalls was Erwachsene betrifft.

Digitale Formate

Beim Verfassen der Dissertation, mitten in der Corona-Krise, haben digitale Formate große Relevanz erfahren; und es ist zu erwarten, dass die Anzahl der digitalen Formate aufgrund der Situation seit März 2020 in Deutschland die gesamte Klassikbranche zwingt, kreativ mit der Drastik der Schließungen der temporären Lockdowns umzugehen. Die Beobachtungen richten sich ja auf die Saison 2018/19, und nur fünf der 454 erhobenen Formate waren digitale Formate. Die Thematisierung dieser Minderheit ist insofern gerechtfertigt, als es der Beginn – aus heutiger Sicht so zu beurteilen – einer Entwicklung war, die sich seit dem Frühjahr 2020 pandemiebedingt deutlich beschleunigt hat. Insofern ist es interessant, zu sehen, welche Angebote bereits 2018 existierten.

Wenn die Rede davon ist, dass es rein digitale Formate sind, ist zu sagen, dass mit Blick auf die Profession bei diesen Formaten auf den ersten Blick keine natürliche Person Vermittlerin ist. Andererseits aber wurde sowohl die App *Wolfgang*³⁶⁷ als auch der Audioguide *Inside the Orchestra*³⁶⁸, das Konzertformat *OHRPHON Orchester*³⁶⁹ und die

³⁶⁵ Formatnr. 21, 78, 227.

³⁶⁶ Formatnr. 276, 363.

³⁶⁷ Formatnr. 277.

³⁶⁸ Formatnr. 76.

³⁶⁹ Formatnr. 438.

Reihe *Classic @ Home*³⁷⁰ von Menschen konzipiert, auch wenn die Vermittlung selbst mit wenig oder ohne Intervention von Menschen abläuft. Das fünfte Konzertformat wurde von einem Blog begleitet (*Two Play to Play*³⁷¹), sodass die Dokumentation der Entwicklung des Projekts digital mitvermittelt und aufbereitet wurde, hier gab es also eine Mischform: ein Konzert, das digital unterstützt wurde.

Die App *Wolfgang* wurde an sechs regulären Konzert-Terminen der Münchner Symphoniker angeboten, der Download war kostenlos. Der Informationstext beschreibt das Konzept wie folgt:

Untertitel fürs Symphoniekonzert. Münchner Symphoniker bringen Wolfgang-App nach Deutschland. Die Münchner Symphoniker sind die Ersten in Deutschland, die ihr Publikum dazu auffordern, im Konzert das Smartphone zu verwenden: Ab 19. Oktober wird bei sechs Abonnement-Konzerten des Orchesters die Wolfgang-App angeboten. An diesem Abend kann Dvořáks Symphonie Nr. 9 „Aus der neuen Welt“ mit Untertiteln von Wolfgang erlebt werden.³⁷²

Die App läuft während des Konzerts auf dem Smartphone und bietet zu einigen musikalischen Besonderheiten einen Informationstext, der mit weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund erscheint. Im Informationstext heißt es:

Auf diese Weise lässt Wolfgang sowohl Klassikneulinge als auch erfahrene Konzertgänger die Musik besser verstehen und intensiver erleben.³⁷³

Der Audioguide *Inside the Orchestra* des Staatsorchesters Braunschweig wurde ebenfalls 2018 erstmals als Format erprobt, und an 19 Terminen an zwei Tagen als „Audiowalks durch die Welt des Orchesters“³⁷⁴ angeboten:

Abend für Abend treten sie auf, kennen das Theater wie ihre Westentasche und scheinen die einzig Sesshaften im sich ständig drehenden Theaterkarussell. Wir erleben sie als elegante und virtuose KünstlerInnen, als beeindruckenden Klangkörper, und doch bleiben sie uns als Menschen – hinter Violine, Harfe oder Bass – im

³⁷⁰ Formatnr. 409.

³⁷¹ Formatnr. 233.

³⁷² Formatnr. 277.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Formatnr. 76.

Orchestergraben meist verborgen. Wir tauchen ein in die Geschichten dieser Menschen und erfahren mehr über ihre ganz persönliche Verbindung zur Musik in diesem besonderen Spaziergang.

Der Audiowalk »Inside the Orchestra« eröffnet dem Publikum eine Sichtweise auf die OrchestermusikerInnen, wie sie während eines Konzerts nicht möglich ist. Aus Interviews mit den MusikerInnen hat das freie Regieduo krügerXweiss ein Gesamtwerk von drei Stunden kreiert. Fantastische Sounds mischen sich zusammen mit dem Interviewmaterial und führen die BesucherInnen durch das Labyrinth des Großen Hauses.³⁷⁵

Die Mischung aus persönlichen Eindrücken der Musikerinnen, einem Sounddesign, das dem zitierten „Labyrinth des Großen Hauses“ angepasst ist und der Aufforderung an die Teilnehmerinnen, sich näher mit dem Stadtorchester und dem ‚Ort Theater‘ auseinanderzusetzen, ist Kennzeichen dieses Digitalformats.

Auch das digital begleitete Format des Preußischen Kammerorchesters, *OHRPHON Orchester*³⁷⁶, vereint das Liveerlebnis mit einem Audioguide: Während eines Probenbesuchs können neben Schülerinnen auch „Interessierte“ die Moderation der Konzertprobe über den Audioguide anders erleben.

Eine andere, konkrete Zielgruppe spricht *Classic @ Home*³⁷⁷ an: Orchestermusikerinnen des SWR Sinfonieorchesters besuchen Senioreneinrichtungen, und ein Konzertstream des Ensembles mit Moderation wird gezeigt.

Das letzte hier anzuführende Digitalformat ist, wie schon gesagt, kein reines Digitalformat, sondern ein Format, das ein live stattfindendes Konzertprojekt digital begleitet. Aber auch bei dem Blog, der Teil des Format *Two Play To Play* des Gewandhausorchesters ist, bedeutet der Prozess das Ziel der Vermittlung, es sollen nicht nur Ergebnisse abgebildet werden:

»Two Play to Play« geht mit der Bratschistin Tahlia Petrosian, Musiker*Innen des Gewandhausorchesters und The Micronaut in die

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Formatnr. 438.

³⁷⁷ Formatnr. 409.

zweite Runde. Die MusikerInnen werden in der Spielzeit 2018/2019 ein gemeinsames Werk erarbeiten und zur Uraufführung bringen. Das Gewandhaus öffnet sich somit erneut dem Experiment und lädt zu öffentlichen Proben und Gesprächen. Der Blog »Two Play to Play« begleitet den Arbeitsprozess der Musiker*Innen eine Spielzeit lang und informiert über anstehende Termine. Sie sind herzlich eingeladen, auch dieses Jahr einer spannenden Zusammenarbeit von Musiker*Innen zu folgen - live im Gewandhaus oder auf dem Blog »Two Play to Play«.³⁷⁸

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es bereits 2018 Schritte in Richtung der Miteinbeziehung der digitalen Möglichkeiten in die Konzertpraxis geben hat. Auch in den Digitalformaten blieb die Ansprache der potenziellen Zielgruppe allerdings indirekt.

V.4 Orte der Musikvermittlung für Erwachsene

Nach Betrachtung der Profession ist für die Argumentation der Arbeit auch ein Blick auf die Verortung der Musikvermittlung für Erwachsene sinnvoll.

Musikvermittlung für Erwachsene findet nicht immer im Konzerthaus statt. Formate locken Besucher mit außergewöhnlichen Orten, einem besonders zwanglosen Setting und dem Versprechen auf ein besonderes Kulturereignis, das sich außerhalb von etablierten Kontexten der Musikaufführung abspielt. Dabei gibt es einige Gemeinsamkeiten zwischen hausinternen Konzertveranstaltungen und denjenigen Konzerten, die bewusst auf ein nicht-Inhouse-Konzept setzen. Mit berühmten Klassik-Stars wird ebenso geworben wie mit interessanten Musikprogrammen.

Das Konzerterlebnis wird oftmals ausgelagert – an Orte innerhalb der jeweiligen Stadt, die nicht nur Musik- oder Kulturort sind. Keines der erhobenen Ensembles allerdings bestreitet sein gesamtes Konzertprogramm nur mit Konzerten außerhalb designierter Musikorte wie Konzert- oder Opernhaus und Theater.

³⁷⁸ Formatnr. 233.

Auch an Industrieorten (wie Betriebshöfen oder alten Industriehallen³⁷⁹), in Open-Air-Räumen (wie Parks und Gärten³⁸⁰) oder an Orten des Konsums (wie Einkaufszentren oder einer Möbelgalerie³⁸¹) fanden Konzertformate statt.

Dabei passte sich die Ortnutzung geographisch an die Stadt oder Gemeinde an: In Dresden wurde der Kulturpalast bespielt, während das Beethoven Orchester Bonn den ehemaligen Plenarsaal des Bundesrats³⁸² nutzte.

Es gibt Beispiele für Ensembles, die ihre Formate ausschließlich an designierten Musikorten aufführen³⁸³. Andere Orchester steuern in die entgegengesetzte Richtung und lassen ihre Konzerte selten an traditionellen Orten stattfinden³⁸⁴.

Viele Räume, viele Konnotationen

Ein Konzert in einer Bar, im Kino oder im Club ist längst keine Ausnahme mehr, und auch auf den ersten Blick abwegige Orte werden als Musikorte genutzt: *Handball trifft Klassik – Rückspiel*³⁸⁵ fand in der Dessauer Anhalt-Arena statt, wobei „die sportliche Präsentation populärer Klassik-Hits im Vordergrund“³⁸⁶ stand. Die Norddeutsche Philharmonie Rostock dagegen hatte ihr Format *Classic Light*³⁸⁷ an sechs Sonntagen in einer Yachthafenresidenz veranstaltet, und die drei Termine des Duisburger Formats *Schokoladenträume*³⁸⁸ fanden in einem Hotel statt. Während das Format der Thüringen Philharmonie Gotha-Eisenach, *Klassik im Terminal*³⁸⁹, den Aufführungsort bereits im Titel trägt und die „Abflughalle in einen Konzertsaal“³⁹⁰ verwandeln wollte, fanden einige der *Brunchkonzerte*³⁹¹ der Jenaer Philharmonie im Volksbad statt.

³⁷⁹ Formatnr. 81, 362.

³⁸⁰ Formatnr. 238, 285.

³⁸¹ Formatnr. 88, 352.

³⁸² Formatnr. 66, 111.

³⁸³ Ensemblesnr. 13, 20, 26, 29, 34, 48, 50, 72, 99.

³⁸⁴ Ensemblesnr. 49, 57, 104, 125.

³⁸⁵ Formatnr. 98.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Formatnr. 322.

³⁸⁸ Formatnr. 130.

³⁸⁹ Formatnr. 165.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Formatnr. 199.

Noch experimentierfreudiger war die Neubrandenburger Philharmonie, die ihre *Musikalische Radtour 2019*³⁹² an einer Kirche beginnen lässt, um die Radtour mit einem „Konzert in der Region“³⁹³ ohne Ortsangabe zu beschließen.

Die Wahl eines besonderen Konzertortes eröffnet buchstäblich neue Räume für unterschiedliche Atmosphären und Assoziationen, ein Flughafen hat ein anderes ‚Flair‘ als eine Mehrzweckhalle. Es wäre interessant, zu untersuchen – hier wäre ein anderer Ansatz für weitergehende Forschungsfragen – welche Musik an welchen Orten aufgeführt wird. Welche Musikstücke werden ausgesucht, um an Orten aufgeführt zu werden, die auf den ersten Blick nicht zu klassischer Musik ‚passen‘?

V.5 Abhängigkeit der Formate

Wie bereits dargestellt, lassen sich über die Uhrzeit der Formate Rückschlüsse auf die Zielgruppe ziehen. Formate, die spätabends oder nachts stattfinden, sind in aller Regel nicht für Kinder konzipiert, auch wenn das so explizit nicht in der Formulierung nachzuweisen ist. Der Faktor Zeit ist aber auch entscheidend für den verwandten Faktor der Abhängigkeit des Konzertformats: Finden die Formate im Kontext eines regulären Konzerts statt, bereiten sie also ggf. ein Konzert vor, sind sie dazu konzipiert, einen Einblick zu geben? Oder stehen sie für sich allein. Die Fragen zielen auf den Aufwand, den das Publikum betreibt, um solch ein Format zu besuchen: Wenn ein Format im Rahmen eines Konzerts stattfindet, das begleitende musikvermittelnde Aspekte miteinbezieht, ist der Aufwand des Publikums, das Format zu besuchen, weniger groß, als wenn dem Besuch eines Formats eine bewusste Entscheidung vorausgehen muss, das Format zu besuchen, als einzige Veranstaltung, die an einem Tag bzw. in einem konkreten Zeitfenster angeboten wird.

Oft stehen angebotene Formate mit dem Ensemble oder einer Spielstätte in Verbindung:

³⁹² Formatnr. 288.

³⁹³ Ebd.

Bei einer Kulturradio-Kooperation³⁹⁴ oder einer Kooperation mit einem Museum³⁹⁵ und bei Führungen durch das Gebäude ist das insofern ‚nicht Konzert-unabhängig‘, weil der Ort vorgestellt wird, für den Interesse geweckt werden soll. Und: Es wird evtl. auf Konzerte der Saison rekurriert, es werden wahrscheinlich Konzerte der Saison durch Flyer beworben oder angesprochen. Aber auch die Formate, die in Zusammenarbeit mit Kulturradio arbeiten oder Führungen anbieten, sind nicht notwendigerweise, wie es hier entscheidend ist, im Informationstext explizit mit einem anderen Konzert, das ein Ensemble anbietet, verbunden.



Abb. 6: Aufteilung der von anderen Konzertveranstaltungen abhängigen Formate

Von den 454 Formaten finden 43 Formate in Abhängigkeit von einem anderen Konzert oder in Verbindung mit dem Saisonprogramm des Orchesters bzw. des Chors statt. Neun dieser 50 Formate sind

³⁹⁴ Z. B. Formatnr. 29.

³⁹⁵ Z. B. Formatnr. 30.

öffentliche Proben oder Generalproben, sieben sind Familienformate (meist Kinderbetreuungen während eines regulären Konzerts). Sieben Formate präsentieren in Lunchkonzerten oder Matineen Auszüge aus dem regulären Spielplan.³⁹⁶

Andere Formate, die im Umfeld eines Konzertes stattfinden, bieten ein Rahmenprogramm an, wie Meditation oder eine Naturführung³⁹⁷, ergänzen ein reguläres Konzert durch weitere Angebote, wie die App³⁹⁸ der Münchner Symphoniker oder wie die beiden Formate, deren Bestandteil Konzertbesuche und VHS-Kurse sind³⁹⁹. Gespräche mit Teodor Currentzis⁴⁰⁰, in denen der Dirigent über seine Herangehensweise einer Werkeinübung spricht, die wenige Tage vor einer Konzertaufführung, auf die sie sich beziehen, stattfinden, sind keine Ausnahme. Meistens wurden die ‚abhängigen‘ Formate in kurzem Abstand von wenigen Tagen oder einer Woche vor dem jeweiligen Konzert veranstaltet.

V.6 Zwischenfazit: Die Währung der Andersartigkeit

In diesem Kapitel sollte herausgestellt werden, wie sichtbar Musikvermittlung für Erwachsene in den Ensembleprogrammen wird. Werden Erwachsene direkt und explizit adressiert? Wie sind die Mengenverhältnisse der Gesamtformate in Bezug auf diejenigen Formate, die sich an Erwachsene richten? Gibt es Tendenzen, die in der Gesamtbetrachtung, im Verlauf der Erhebung wichtig geworden sind, weil sie klar zu Tage traten und damit die ‚Orchesterlandschaft Deutschland‘ beleuchten?

Als Abschluss des Daten-Kapitels und gleichsam als Überleitung zum sich anschließenden Kapitel, das sich mit Andreas Reckwitz‘ vieldiskutierten gesellschaftlichen These der ‚Singularität‘ beschäftigt, wird das Stichwort der ‚Andersartigkeit‘ als verdichtetes Analyseergebnis im Kontext der Konzeption von Konzerten klassischer Musik nochmals aufgegriffen. Wie beantwortet die

³⁹⁶ S. Anhang.

³⁹⁷ Formatnr. 393-395.

³⁹⁸ Formatnr. 277.

³⁹⁹ Formatnr. 227, 274.

⁴⁰⁰ Formatnr. 410.

Datenauswertung die Anfangsthese, dass der Vortrag weiterhin vorherrschendes Format der Musikvermittlung für Erwachsene sei? *Neben dem Einführungsvortrag gibt es kein Format der Musikvermittlung für Erwachsene, das flächendeckend in Deutschland angeboten wird*, soweit die These. Die Daten zeigen, dass Familienformate ebenso flächendeckend angeboten werden.

Das Zielgruppenfeld ‚Erwachsene‘ ist sehr heterogen. Es scheint nach Interpretation der erhobenen Daten, dass die Ensembles auf der Suche nach den von Richard Florida beschriebenen ‚kulturell-urbanen Allesfressern‘⁴⁰¹ als Zielgruppe sind: Dieser Typus wird nie explizit angesprochen, ist aber durch Signalwörter trotzdem klar benannt: man will den unabhängigen, interessierten, gebildeten Konzertgänger, der Geld hat. Der es sich finanziell leisten kann, der Fremdworte versteht und der sich nicht scheut, eine ‚heilige Halle‘ der Kultur zu betreten. Darüber hinaus wird darauf geachtet, dass die sehr differenzierte Gruppe der Erwachsenen ihre Bedürfnisse ausleben kann, so divers sie auch sind. Das wurde besonders deutlich bei besonders expliziten Ansprachen von Erwachsenen-Gruppen, die ein durch ihre Lebenssituation gemeinsames Merkmal aufwiesen.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass es wenige Formate gab, die sich explizit an Erwachsene richten, und besonders viele nicht-reguläre Konzerte.

Dieser methodische Blick lässt sich kritisieren: Reicht es, sich die Sprache zu besehen? Oft ist die Frage: Wo findet hier Vermittlung statt? Ist die Ansprache an explizite Zielgruppen schon Ausdruck einer Haltung, die Vermittlung wichtig findet? Ist es Vermittlung, wenn explizite Ansprache stattfindet? Kann man von Vermittlung erst sprechen, wenn sie explizit genannt wird im Informationstext, wenn Vermittlerinnen vor Ort sind, die auch so benannt sind oder sind auch Dirigentinnen Vermittlerinnen und ist deswegen jedes reguläre

⁴⁰¹ Vgl. Florida, Richard: *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books, 2002.

Konzert ein Konzert, in dem vermittelt wird? Die Daten zeigen, dass Vermittlung oft als etwas verstanden wird, was ein Konzert besonders oder anders macht.

Viele Formate beanspruchen mit impliziten oder expliziten Formulierungen ‚Andersartigkeit‘, zum Beispiel ein anderes Konzertumfeld oder ein anderes Konzerterlebnis. Was Musikvermittlung für Erwachsene betrifft, scheint die Abgrenzung von einem regulären Konzert wichtigstes Merkmal zu sein, wenn man auf die werbenden Informationstexte der untersuchten Formate schaut.

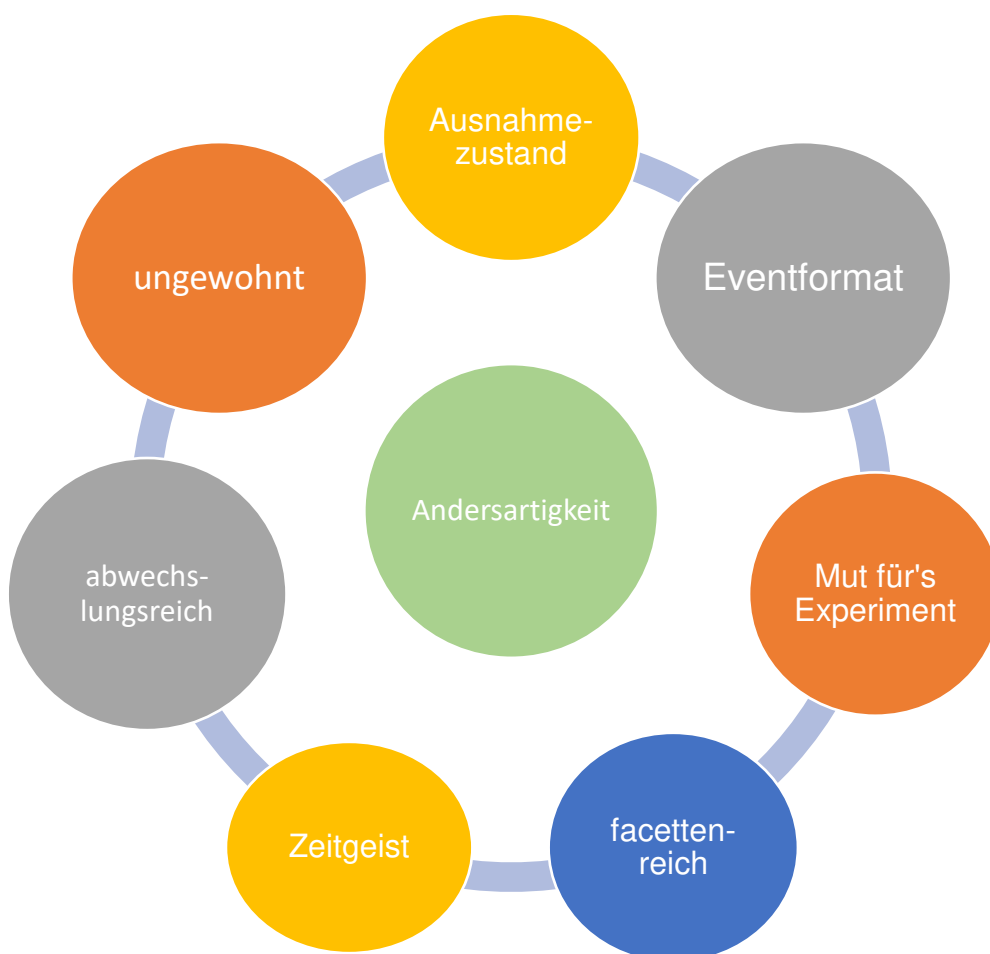


Abb. 7: Wortcluster der ‚Währung Andersartigkeit‘; die Worte sind allesamt den Informationstexten entnommen.

Es ließe sich noch mehr aus den Daten herauslesen, noch mehr Fragen könnten den Daten gestellt werden. Beispielsweise wäre interessant, noch genauer auf die Kombinationen der Formate zu schauen, was andere Sparten der Kultur angeht: Wie oft wird

klassische Musik und Sprache zusammengedacht (in Gesprächskonzerten, Lesungen, Poetry Slams usw.). Welche anderen Sparten (Theater, Performance, Puppenspiel, Museum) werden wie häufig kombiniert, welche Kooperationen mit Medien (zum Beispiel Rundfunkanstalten) sind nachzuweisen? Aber: Der Fokus dieser Untersuchung lag auf der Musikvermittlung für Erwachsene und ihrer sprachlichen Repräsentation, ihrer Sichtbarkeit. Diese Untersuchung zielte auf die Analyse der spezifischen Sichtbarkeit, der Präsenz von Musikvermittlung für Erwachsene, und deswegen ist die genaue Analyse der Sprache so wichtig. Um im Bewusstsein das (potenziellen) Konzertpublikums zu existieren, muss etwas zuallererst gesehen und als Angebot wahrgenommen werden. Denn kulturelle Angebote befinden sich nicht nur in ständigem Wettbewerb um die Aufmerksamkeit des potenziellen Publikums, sondern sind Teil der Sinnsuche des Individuums in der Postmoderne.

VI. Auf der Suche nach dem Besonderen

Im vorherigen Kapitel wurden die Daten daraufhin analysiert, was sich über Musikvermittlung und ihre Verortung in der deutschen Konzertlandschaft beobachten lässt. Wo findet Musikvermittlung für Erwachsene statt, wer führt sie durch, welche Gruppen von Individuen werden angesprochen, implizit oder explizit? Viele Erkenntnisse ließen sich in der Sentenz der ‚Andersartigkeit‘ zusammenfassen – indem ein besonderes Konzert oder ein ‚außer-gewöhnliches‘ Konzertformat beworben wurde, schien damit die Richtung für ein Konzert aufgezeigt, das viele Menschen für sich interessieren sollte, es war das zeitgemäße Merkmal der Konzertlandschaft, wie sie in dieser Arbeit untersucht wird.

In diesem Kapitel soll diese Erkenntnisse aus der Konzertszene in Zusammenhang gebracht werden mit einer soziologischen Beobachtung der Gesellschaft, die Andreas Reckwitz in seiner Analyse *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*⁴⁰² formulierte. In seinem Buch verhandelt der Soziologe anhand von Beispielen aus Ökonomie, Arbeitswelt, Kultur und Politik einen zentralen gesellschaftlichen Wandel seit den 1970er Jahren von der Valorisierung des Allgemeinen, hin zu einem Verständnis von Besonderheit und Außergewöhnlichkeit als entscheidendem Merkmal.

Reckwitz‘ These soll anhand von ausgewählten Beispielen herangezogen werden, um diejenigen Tendenzen in den untersuchten Konzertformaten zu tiefergehend zu diskutieren, die ebenfalls Aussagen zu gesellschaftlichen Tendenzen geben können. Außerdem sollen drei Themenbereiche der gesellschaftlichen Situation diskutiert werden, da sie nicht nur die Daten aus Kapitel fünf weiter vertiefen können, sondern auch den Konzertort, der im folgenden Kapitel beleuchtet wird, entscheidend beeinflussen:

1. Performanz und Kuration als Lebenswirklichkeit Erwachsener in Deutschland.

⁴⁰² Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp, 2018.

2. Sinnsuche in einer Zeit, die im Jetzt lebt, oder: Was kann eine zeitgemäße Musikvermittlung für Erwachsene umfassen?

3. „Auratistische Sehnsucht“ und stilles Sitzen: auf der Suche nach Mono-Aufmerksamkeit.

Reckwitz fasst einige dieser Aspekte unter dem Begriff der ‚Singularität‘ zusammen.

Reckwitz‘ Singularität: Performanz und Kuration

Mit Singularität beschreibt Andreas Reckwitz die gesellschaftliche Tendenz, sich von anderen Individuen unterscheiden zu wollen und dabei das Singuläre als erstrebenswertes Merkmal der Lebensgestaltung zu unterstreichen.

Dabei ist wichtig zu erklären, dass Reckwitz mit seiner These nicht nur diejenigen Erwachsenen meint, die mehr oder weniger ‚erfolgreich‘ den Ansprüchen dieser Zeit gewachsen sind. Er bezieht sich in allem, was er sagt, nicht auf die auf den ersten Blick vielleicht prädestinierten gut situierten und finanziell sicheren Milieus. Für Reckwitz‘ Gesellschaftskritik ist nicht entscheidend, ob die Individuen, die in dieser Gesellschaft leben, den Ansprüchen genügen oder stattdessen einen Gegen-Habitus entwerfen⁴⁰³ und leben, sondern dass sie von diesen Tendenzen betroffen sind, und das sind sie, da sie zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Deutschland als Erwachsene leben.

Das gesamte Leben wird laut Reckwitz „kuratiert“⁴⁰⁴: es geht um eine Originalität des Lebens des Individuums und die bewusste Wahl aus verschiedensten Möglichkeiten, sein Leben zu gestalten. Diese Kuration betrifft dabei alle Bereiche des Lebens, wie den Beruf, das soziale Umfeld und die Freizeit-Gestaltung. Welche Möbel man für die Wohnung auswählt, welche Medien konsumiert werden, die politische Überzeugung ebenso wie der Karriereweg, den man entsprechend seinen Fähigkeiten, aber auch seiner Leidenschaft bewusst wählt und immer weiter ausgestaltet. Dabei ist stets zentral, ob die Tätigkeiten im Beruf oder die Möbel in der Wohnung zu dem Individuum passen: Entspricht die Auswahl meiner Möbel meinem Lebensmodell? Welche

⁴⁰³ Vgl. Reckwitz 2018, S. 350ff.

⁴⁰⁴ Reckwitz 2018, S. 9f.

Tätigkeiten im Berufsleben möchte ich übernehmen, die zu meinen Talenten und Interessen passen? Dabei ist nach Reckwitz auch entscheidend, welche Richtungen altersgleiche Erwachsene, die ‚peer group‘ einschlägt, welches Essen sie isst, welche Urlaubsziele diese ins Auge fasst bzw. als attraktiv bewertet. Reckwitz erklärt: „Weder *das* Allgemeine noch *das* Besondere sind also einfach vorhanden. Beide werden sozial fabriziert.“⁴⁰⁵ Was das Besondere ist, wird in Abhängigkeit von den peers und den gesellschaftlichen Entwicklungen festgelegt. Verschiedene Milieus haben verschiedene ‚Gesetze‘ und setzen verschiedene Akzente, was sie als besonders deklarieren: Sie alle eint allerdings das Bewusstsein, dass das Besondere wertvoller ist als das Allgemeine, wie Reckwitz in seiner These zusammenfasst:

In der Spätmoderne findet ein gesellschaftlicher Strukturwandel statt, der darin besteht, dass die soziale Logik des Allgemeinen ihre Vorherrschaft verliert an die *soziale Logik des Besonderen* (Herv. i. Original, Anm. d. Verf.).⁴⁰⁶

Dabei ist entscheidend, dass das Besondere, welchen Lebensbereich es auch immer betrifft, daraufhin angelegt und kuratiert wird, dass es von sich aus wertvoll und für das Individuum sinnvoll ist, nicht, dass es nur deswegen wertvoll ist, weil es anders ist. Reckwitz betont:

In der sozialen Logik der Singularitäten wird zwar *auch* an der Markierung von Differenzen gearbeitet, *in erster Linie* aber an der Hervorbringung und Aneignung von Eigenkomplexitäten (Herv. i. Original, Anm. d. Verf.).⁴⁰⁷

Das bedeutet, die Besonderheit ist aufgrund ihrer besonderen Merkmale entscheidend, nicht aufgrund ihrer Andersartigkeit im Vergleich mit anderen Formen der Lebensführung. Am Beispiel verdeutlicht hieße das, dass ein besonderer Sessel, den man sich für die Einrichtung seiner Wohnung kauft, als Möbelstück der Wohnung eines Individuums überzeugt, weil der Sessel besondere Eigenschaften (z. B. eine hohe Lehne) hat, und das dem Lebensstil und Geschmack des Individuums entspricht. Dieser Sessel wird aber nicht zum bevorzugten Möbelstück, weil es anders ist als ein regulärer

⁴⁰⁵ Reckwitz 2018, S. 11.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ Reckwitz 2018, S. 53.

Sessel (mit durchschnittlich hoher Lehne), sondern, weil er vom Individuum als passend erlebt wird, weil er authentisch ist durch sein Passen zum Lebensstil des Individuums⁴⁰⁸: Es geht somit bei der Besonderheit darum, eine Authentizität herzustellen, die dem Lebensentwurf des Individuums entspricht.

Das Besondere, das Authentische, kann laut Reckwitz vor allem durch die spätmoderne Möglichkeit weiter ausgeformt werden, weil man z. B. durch eine kurze Recherche im Internet herausfinden kann, wie andere Menschen in anderen Teilen der Erde ihr Leben gestalten.

Angesichts der Vergleichsmöglichkeiten schaut man auf das Eigene – die schwäbische Küche, die Küste der Nordsee oder Franz Schubert – mit der Brille des Fremden und findet es ungeahnt bereichernd.⁴⁰⁹

Dabei beschränkt sich die Vergleichsmöglichkeit nicht nur auf mögliche andere Lebensentwürfe, die in der Gegenwart stattfinden. Auch Lebensstil-Entwürfe, politische oder ästhetische Überzeugungen (wie der Einrichtungs-/Design-Stil des Bauhaus aus den 1920er Jahren, der ein erstes Revival in den 1960ern erfuhr) aus der Vergangenheit werden mit dem eigenen Lebensentwurf verglichen bzw. daraus wird geschöpft: Das Subjekt der neuen Mittelklasse (...) ist

in der Lage, mühelos zwischen dem Zeitgenössischen und dem Historischen, dem Populär- und dem Hochkulturellen sowie zwischen den Kulturen hin und her zu wechseln – immer auf der anspruchsvollen Suche nach dem Singulären und Authentischen⁴¹⁰.

Aus dieser Nabelschau auf das eigene Leben heraus befindet sich das Individuum in der Gegenwart ständig in einer Art Performanz seiner Lebenswirklichkeit. Reckwitz stellt dazu fest:

Die singularistische soziale Praxis nimmt grundsätzlich die Struktur einer Aufführung an, so dass Performativität ihr zentrales Charakteristikum ist.⁴¹¹

⁴⁰⁸ Vgl. Reckwitz 2018, S. 19.

⁴⁰⁹ Reckwitz, S. 301.

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ Reckwitz 2018, S. 72.

Zum weiteren Argument der Arbeit soll in diesem Kontext auf die Entwicklung des „performative turn“ innerhalb der Kulturwissenschaften weiter eingegangen werden.

Exkurs: der ‚performative turn‘

Der ‚performative turn‘ in den Kulturwissenschaften ist seit den 1990er Jahren ein prägender Begriff, um soziale Realitäten speziell in kulturellen Kontexten, darüber hinaus aber auch in westlichen Gesellschaften darzustellen. Der ‚performative turn‘ untersucht, auf welche Weise kulturelle oder soziale Phänomene einem Diktat der Performativität unterliegen. Bei der Anwendung des ‚performative turn‘ wird gefragt, wie ein Individuum sich der Außenwelt präsentiert, wobei vor allem darauf geschaut wird, inwiefern diese Repräsentation als Teil einer Aufführung stattfindet – ob es theatrale oder dramatische Aspekte des alltäglichen Lebens gibt (wie beispielsweise das bewusste ‚Auftreten‘ in sozialen Kontexten eines Individuums).

Reckwitz weist unter anderem darauf hin, dass bei der Performanz wesentlicher Bestandteil sei, „dass singuläre Objekte, Subjekte, Orte, Ereignisse und Kollektive die Eigenschaft haben, die sozialen Teilnehmer affektiv anzusprechen“⁴¹². Damit ist gemeint, dass das performative Verhalten von Individuen einen Zweck verfolgt, nämlich, das ‚Publikum‘, also andere Individuen, zu affizieren, also, ein Gefühl hervorzurufen, sie emotional zu involvieren. Beispielsweise könnte ein Individuum, das in der Arbeitswelt bewusst mit viel Humor auftritt, versuchen, in einer bestimmten Situation durch diesen Humor seine Kollegen von einem ernsten zu diskutierenden Inhalt der Arbeitswelt abzulenken; oder einfach, andere Individuen von sich selbst zu überzeugen, da sie hofft, durch Humor sympathischer zu wirken.

Diesem speziellen forschenden Blick der Kulturwissenschaften, dem ‚performative turn‘, kommt in Reckwitz diagnostizierter ‚Gesellschaft der Singularitäten‘ eine entscheidende Rolle zu, weil die „Performativität als Praxismodus“⁴¹³ angewendet wird, und so prinzipiell in jeder sozialen Situation zum Tragen kommt.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Ebd.

Reckwitz spricht von der Begrifflichkeit der „erfolgreichen Selbstverwirklichung“⁴¹⁴, und erläutert, dass sich diese beiden Worte auf den ersten Blick widersprechen, da sie sich von verschiedenen, sich widersprechenden Geisteshaltungen herleiten. Auf der einen Seite stehe das Verständnis, Erfolg sei das Maß, an dem ein Mensch gemessen würde (in erster Linie bezogen auf den Beruf). Diese aus dem 19. Jahrhundert stammende, zutiefst bürgerliche Überzeugung richte die gesamte Energie auf das Vorankommen im professionellen Kontext. Diese Wertung werde nun auch auf andere Lebensbereiche übertragen wie soziale Kontakte, die Einrichtung der eigenen Wohnung, Lebensstil-Entscheidungen und der konsumierten Kultur. Gleichzeitig, so Reckwitz, werde die Selbstverwirklichung ins Zentrum der privaten Aufmerksamkeit gerückt. Nur wer Zeit, Geld und soziale Ressourcen, wie zum Beispiel Freunde oder Familie, die diese Werte unterstützen oder zumindest respektieren, mobilisieren kann, um sich persönlich weiterzuentwickeln und den eigenen Leidenschaften zu folgen, erhalte die meiste Anerkennung.

Da laut Reckwitz die ausgesprochen bürgerliche Forderung, erfolgreich zu sein mit der definitiv romantischen Überzeugung, Selbstverwirklichung als das zu erstrebende Lebensziel eine Verbindung eingeht, entsteht ein Paradoxon. Dieses Paradoxon sei die Quintessenz des Lebensstil-Anspruchs. Es sei also von vornherein ein unmöglich zu erfüllender Anspruch, weil sie zwei so gegensätzliche Paradigmen kombiniert.⁴¹⁵

Auf Sinnsuche

Erwachsene sind also laut Reckwitz von ständiger Performanz und dem Druck, selbst zu performen, umgeben. Dabei kommt ein entscheidender zeitlicher Faktor hinzu.

Die bestimmende Zeitdimension in der ‚Gesellschaft der Singularitäten‘ ist die Gegenwart: Alle Handlungen und

⁴¹⁴ Reckwitz 2018, S. 289.

⁴¹⁵ Reckwitz 2018, S. 288f.

Verhaltensweisen, Kurationen und performativen Akte eines Individuums sind darauf angelegt, ihr Leben in der Gegenwart zu gestalten, im Unterschied zu Lebensentwürfen vorheriger Generationen, die die Gegenwart als Vorbereitung auf ein Leben nach dem Tod gestalteten.

In der Spätmoderne herrscht ein radikales Regime des Neuen, das zugleich momentanistisch ist, sich also nicht an langfristiger Innovation und Revolution orientiert, sondern an der Affektivität des Jetzt⁴¹⁶,

präzisiert Reckwitz. Es ist nicht entscheidend für das Leben des Individuums in der singularistischen Gegenwart der westlichen Gesellschaften, für ein Leben nach dem Tod vorzusorgen, oder sich auf eine vergangene Epoche zu konzentrieren. Es kann natürlich ein Rückgriff erfolgen auf andere Zeiten oder Traditionen (religiöse, politische oder soziale), die auf ein Leben in der Zukunft hinarbeiten – aber stets, um das Leben, das in der Gegenwart stattfindet, entsprechend zu kuratieren. Es ist an dieser Stelle zu betonen, dass die genannten Tendenzen als treibende Kraft in den westlichen Gesellschaften gelten können, sie deswegen aber nicht auf alle möglichen erwachsenen Konzertbesucher zutreffen. Wie Reckwitz auch in seinem Buch ausführlich erläutert, entwickeln bestimmte Milieus auch Gegenteilstendenzen, die sich der Richtung der Singularisierung versagen. Dennoch ist entscheidend, dass alle Menschen in diesen Gesellschaften diesen Tendenzen in ihrer Lebensführung ausgesetzt sind, ob sie diese nun bejahen oder nicht, ob sie sie verwirklichen wollen bzw. können oder nicht⁴¹⁷.

Als eine Ausprägung des Strebens nach dem Besonderen in der eigenen Lebensführung gibt es laut Reckwitz eine starke Suche nach dem Sinn in der eigenen Existenz. Denn, so Reckwitz, „wenn Mangel und Unordnung gebannt sind“⁴¹⁸, wird die Suche nach Inhalten und Bedeutungen wichtig, die über die bloße Lebenserhaltung hinausgeht.

⁴¹⁶ Reckwitz 2018, S. 431.

⁴¹⁷ Vgl. Reckwitz 2018, S. 350ff.

⁴¹⁸ Reckwitz 2018, S. 86.

„Kulturpraktiken“⁴¹⁹ sind in diesem Kontext diejenigen Handlungen, die beweisen,

dass Komplexität nicht entlang von formalen Parametern reduziert wird, sondern man es ihnen gestattet, sich zu entfalten. Ihre Besonderheit verspricht Wert (...) ⁴²⁰.

In dieser Aussage vereint sind die Feststellung, dass Kulturpraktiken sowohl komplex sind als auch, dass deren Komplexität nicht reduziert, sondern als Besonderheit zelebriert wird. Reckwitz' Betonung, dass Kulturpraktiken in der Spätmoderne besondere Relevanz erfahren, weil sie der Frage nach Sinn eine Antwort geben können, stellt Kulturpraktiken wie das Aufführen und Erleben von klassischer Musik als wichtigen Aspekt der Spätmoderne dar, der besondere Bedeutung hat in einer Gesellschaft der Effizienz und Leistung:

[S]obald die Effizienz- und Ordnungsprobleme weniger dringlich geworden sind, tritt es [das „Sinn- und Motivationsproblem“ , Anm. d. V.] sogar in den Vordergrund.⁴²¹

Auf der Basis von Reckwitz' Erklärung der Gegenwarts-Fokussierung und dem speziellen Wert, den Kulturpraktiken in der Gesellschaft der Spätmoderne besitzen, soll auch hier die Frage, was zeitgemäße Musikvermittlung für Erwachsene bedeuten kann, diskutiert werden. Zeitgemäß bedeutet zunächst einmal, der Gegenwart, in der die Musikvermittlung stattfindet, zu entsprechen, indem Musikvermittlung auf Tendenzen reagiert und diese angemessen in die Überlegung und Konzeption einer Musikvermittlung für Erwachsene miteinzubeziehen. Wenn man sich Gedanken über zeitgemäße Musikvermittlung für Erwachsene in konzertanten Aufführungen klassischer Musik macht, ist zunächst festzustellen, dass das Konzert in doppelter Hinsicht zeitgemäß ist: Es findet als ‚Jetzt-Kunst‘, die als Live-Aufführung nur im Moment existieren kann, statt, und ist damit eine Kunstform, die im wahrsten Sinne des Wortes zeit-gemäß stattfindet. Insofern entspricht Musikvermittlung für Erwachsene der von Reckwitz diagnostizierten Gegenwarts-Fokussierung, als sie als kulturelle Praxis leicht einen Platz finden sollte in einer Gesellschaft, in der das ‚Jetzt‘ ausgekostet

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Reckwitz 2018, S. 87.

und für das persönliche Leben ansprechend gestaltet wird. Dass eine Konzertaufführung klassischer Musik diese Popularität oder Selbstverständlichkeit als Kulturpraktik für viele Menschen allerdings nicht (mehr) besitzt, wurde bereits erläutert.

Um zu verdeutlichen, inwiefern das Konzert über seine oben genannte Art hinaus zeitgemäß ist, sind zwei weitere Aspekte einzuführen.

Andreas Reckwitz spricht bei der näheren Beschreibung der Singularisierung als Praktik von der Wichtigkeit des Erlebens und der Wahrnehmung von der „Realität als Einzigartigkeit“⁴²². Er erklärt,

[d]as Erleben kann sehr unterschiedliche Formen annehmen: es kann einen intersubjektiven Charakter haben, bei der eine Menschenmenge oder ein Publikum anwesend ist, es kann sich auch um einen privaten Akt der Auseinandersetzung eines einzelnen Individuums mit einem Objekt handeln.⁴²³

Im Konzert verbinden sich diese Möglichkeiten des Erlebens. Als Konzertbesucherin ist man sowohl Teil eines Publikums, sodass die Erfahrung einen „intersubjektiven Charakter“ besitzt, schließlich bewegt man sich in einem Kollektiv vor und nach dem Konzert, und auch während des Konzerts erlebt man die Musik nicht allein in einem Raum⁴²⁴, sondern gemeinsam mit anderen. Gleichzeitig ist man ‚für sich‘, denn mit Beginn der Musik ist eine aktive soziale Interaktion nicht mehr möglich (und wird ggf. sogar sanktioniert). Es ist weder nötig, zu sprechen, noch auf etwas anderes zu reagieren als die Musik bzw. das Konzertformat.⁴²⁵ Insofern kombiniert das Konzert klassischer Musik als Kulturpraktik die Plenums-Erfahrung mit dem „privaten Akt der Auseinandersetzung eines Individuums mit einem Objekt“, in diesem Fall dem Objekt der klassischen Musik.

Noch eine weitere Kombination von Erfahrung erlaubt das Konzert: Durch die Live-Erfahrung ist eine Verhaftung im Moment notwendig,

⁴²² Reckwitz 2018, S. 70.

⁴²³ Reckwitz 2018, S. 71.

⁴²⁴ Wobei der Begriff ‚Raum‘ hier auch open air beinhaltet, es wird mit einer breiten Definition des Begriffes operiert.

⁴²⁵ Manche Konzertformate gestalten diese soziale Situation anders, sind auf Ansprache und Mitmachen aus, hier wird allerdings die traditionelle Konzertsituation beschrieben.

nur in einem bestimmten Moment werden die ersten Takte einer Symphonie gespielt, bzw. die letzten Takte einer Klaviersonate, eines Liedes oder einer sinfonischen Dichtung.

Mit Blick auf das Argument des Konzerts als Basis einer zeitgemäßen Musikvermittlung für Erwachsene ist außerdem die Miteinbeziehung des Digitalen unerlässlich. Das Konzert als zeitgemäße Kulturpraktik zu diskutieren, ohne digitale Möglichkeiten zumindest zu erwähnen, wäre wenig zielführend, da so viele Bereiche des persönlichen und gesellschaftlichen Lebens von digitalen Praktiken wie Streams, Podcasts, Audioguides, Blogs, Vlogs und diversen Social Media Kanälen beeinflusst werden.

Das Live-Konzerterlebnis kann durch ein digitales Angebot weitergeführt werden, denn die Aufzeichnung eines Konzerts bietet die Möglichkeit, ein Konzert noch einmal zu hören, Details genauer zu hören, und somit noch einmal zu erleben.

Bei Konzert-Streams erlauben verschiedene Kameraperspektiven darüber hinaus einen im wahrsten Sinne des Wortes ‚neuen Blick‘: Zwar sucht sich das Individuum, das die Aufnahme schaut, die Perspektiven nicht aus, mit denen auf die Aufführung geschaut wird, aber es lässt Vergleichsmomente zum eigenen Erleben zu. Für den Erstkontakt mit der ‚Kulturpraktik Konzert‘ bietet die digitale Speicherung, Wiedergabe und ggf. Kuration (durch Begleittexte und weiterführende Links) eine andere Form des Erlebnisses. An der Grundprämisse, die hier zu erläutern ist, dass das Konzert nämlich verschiedene Möglichkeiten des Erlebens verbindet, ändert das aber nichts.

Daher soll nun im Licht dieser Argumente folgende Aussage gemacht werden: ‚Zeitgemäß‘ bedeutet im Kontext des Konzertes, sowohl das Live-Konzert als auch das digitale Wieder-Sehen bzw. Streamen (im Moment des Konzertes, ohne allerdings ‚vor Ort‘ zu sein) als Konzertform anzubieten. Inwiefern der Ort der Aufführung das Erlebnis beeinflusst, soll im folgenden Kapitel erläutert werden. An dieser Stelle ist festzuhalten, dass der Ort das Erleben beeinflusst, und die digitale Möglichkeit des Erlebens auch davon beeinflusst wird,

ob das Individuum schon einmal bei einem regulären Konzert anwesend (d. h. vor Ort) war.

Nun soll der Frage konkreter nachgegangen werden, inwiefern das Konzert als zeitgemäße Kulturpraktik ausgewählt werden kann mit Blick auf ein Erlebnis der Außeralltäglichkeit. Was genau bietet ein Konzert klassischer Musik dem Individuum in der Gesellschaft der Singularitäten an, inwiefern ist es attraktiv – über den Aspekt hinaus, dass es sowohl privat als auch öffentlich ist, sowohl live als auch digital stattfinden kann?

Monomedialität und Aufmerksamkeit

In der Regel bedeutet ein Konzert stilles Sitzen und passt nicht in die performative Wirklichkeit der Spätmoderne. Sich auf eine Sache zu konzentrieren, während viele andere Möglichkeiten der Aufmerksamkeits-Verteilung bestehen, ist zur scheinbar unmöglichen Herausforderung geworden. Und doch passt eine stille Selbst-Präsenz, die sich allein auf ein Hören als primäre Sinn-Reizung konzentriert und die Kulturpraktik Konzert in die Jetzt-Zeit der Spätmoderne.

In einem Unterkapitel⁴²⁶ bespricht Reckwitz den Zusammenhang der Anforderungen der spätmodernen westlichen Gesellschaft an das Individuum mit Überforderungserscheinungen und, in deren radikalster Ausführung, der Depression. Zwar räumt er explizit ein, wie riskant der kausale Zusammenhang ist, den er zwischen gesellschaftlichen Tendenzen und gesundheitlichen Auswirkungen auf das Individuum herstellt:

Natürlich dürfen Krankheiten und Gesellschaftstypen nur mit äußerster Vorsicht korreliert werden. Trotzdem spricht einiges für diese Annahme (...): Der singularistische Lebensstil mit seinem Modell der erfolgreichen Selbstverwirklichung potenziert nicht nur neue Chancen auf hohe Befriedigung, sondern gleichzeitig vielfältige Enttäuschungen, für deren Bewältigung er zudem kaum (...) Mittel an die Hand gibt (...).⁴²⁷

⁴²⁶ Reckwitz 2018, S. 342-350.

⁴²⁷ Reckwitz 2018, S. 349.

Er erklärt aber in der Hinführung zu dieser These, dass Enttäuschungen in der aktuellen Gesellschaft nicht als mögliche Erscheinungsformen kultiviert oder akzeptiert sind – das sei vor allem dann prägend für das Individuum, wenn sich diese Unsicherheiten und Enttäuschungen aus „existenziellen Unverfügbarkeiten“⁴²⁸ wie Tod, Krankheit oder dem Verhalten der eigenen Kinder ergeben würden.

Die Spätmoderne ist im Kern eine Kultur positiver Affekte, die den negativen oder auch nur ambivalenten Erfahrungen kaum legitimen Raum gibt.⁴²⁹ (348)

Reckwitz führt das Argument weiter aus; wichtig im Kontext dieser Dissertation ist aber die Diagnose, dass problematische Erfahrungen nicht in die soziale Kultur der Spätmoderne zu passen scheinen.

Im Konzert liegt genau in dieser von Reckwitz diagnostizierten Unmöglichkeit (oder besser: wenig repräsentierten Möglichkeit von den oben zitierten „negativen oder auch nur ambivalenten Erfahrungen“) ein Potenzial der Wertschätzung. Im Konzert kann durch das Erleben von Musik auch die Auseinandersetzung mit negativen Empfindungen und unangenehmen Realitäten stattfinden. Das soll nicht bedeuten, dass das klassische Konzert immer Anlass zu ernster Auseinandersetzung sein muss. Es soll lediglich festgestellt werden, dass ein Konzert klassischer Musik einen Raum eröffnet, der diese Möglichkeit anbietet.

An erster Stelle fallen hier Opern als eindrückliches Beispiel ein, weil sie sehr anschaulich, unter Zuhilfenahme von Bühnenbild, Kostümen und anderen theatralen Möglichkeiten ausloten, welche auch negativen Aspekte menschliches Dasein umfassen kann. Aber auch konzertante Stücke bieten Raum der Auseinandersetzung und vielfältige Anknüpfungspunkte an das Leben im 21. Jahrhundert: eine schicksalsschwere Geschichte der Komponistinnen, die Entstehungsgeschichte eines Werks, verschiedene Erfolgs- oder Misserfolgsgeschichten, die Themen der Komposition oder Überschriften. Schon ein assoziationsreicher Titel kann für Impulse der Auseinandersetzung sorgen.

⁴²⁸ Reckwitz 2018, S. 348.

⁴²⁹ Ebd.

Das Konzert bietet die Möglichkeit der Versenkung und gleichzeitig der konzentrierten Aufmerksamkeit für ein konkretes Ereignis, das in diesem Moment stattfindet. Es gibt keine Ablenkung durch das Handy⁴³⁰, und auch das Sprechen mit derjenigen, die neben einem sitzt, ist nicht vorgesehen. Man ist im Plenum, und doch für sich, so ist die Prämisse des klassischen Konzerts.

Das Konzert befördert, wie gesagt, die Versenkung und die Konzentration der Aufmerksamkeit auf einen primären Reiz, nämlich: das (Zu-)Hören.

Reckwitz verweist auf einen ähnlichen Aspekt, der diese Annahme stützt:

Erneut ist der entscheidende Punkt, dass nun potenziell alles geeignet ist, zur Entfaltung eines nach Authentizität und Selbstverwirklichung strebenden Lebensstils beizutragen.⁴³¹

Reckwitz benennt hier Konzerthäuser auch ganz explizit⁴³² als Beispiel; sein Argument sagt aus, dass es darum gehe, eine Kulturpraxis als authentisch zu erleben, damit sie an Wert gewinne für das Individuum.

Es gibt ein Bedürfnis nach Authentizität, und zwar als Gegenentwurf zu der Realität einer ständigen Verfügbarkeit von oberflächlichen Versprechungen, Werbung und Nutzerakquirierung. Das klassische Konzert wird für das Individuum durch eine Authentizität die sich im Live-Moment ausdrückt besonders, denn die Konzertbesucherin kann mit ihren eigenen Sinnen überprüfen, dass ein bestimmtes Musikstück von einem bestimmten Menschen in diesem Moment, an dem sie auch teilhat, aufgeführt wird, in diesem Moment entsteht und endet. Ein Konzert ist völlige Authentizität durch das gemeinsame Erleben im Moment.

Dieses Argument weitergedacht, wird hier formuliert: Der Konzertbesuch kann Lebenshilfe sein. Er kann helfen, die Gleichzeitigkeit des Alltags zu erleichtern bzw. ein Gegenwicht zu sein. Das ist eine gesellschaftliche Tendenz und keine bewiesene

⁴³⁰ Die besprochene Konzert-App *Wolfgang* hat dieses Konzept aufgebrochen.

⁴³¹ Reckwitz 2018, S. 300.

⁴³² Vgl. ebd.

Haltung oder Notwendigkeit, aber wenn man von Kulturpraktiken spricht, und das Konzert ist eine Kulturpraktik, bzw. das Aufführen und Hingehen und Erleben, dann darf auch miteinbezogen werden, was den Alltag derjenigen prägt, die diese Kulturpraktik wahrnehmen, und in diesem Zusammenhang ist Achtsamkeit und der Wunsch nach mehr Vertiefung nicht nur von Reckwitz angeführt, sondern vielbesprochener Aspekt und öffentlicher Diskurs.⁴³³

Der Konzertbesuch als Lebenshilfe verstanden. Er kann gelesen werden als mögliche ‚Kultur‘-Therapie bei einem selbst diagnostizierten Mangel an konzentrierter Aufmerksamkeit, Versenkung, Reflektion und Ruhe, um über sich selbst nachzudenken oder sich auseinanderzusetzen mit dem Bühnengeschehen oder anderen Dingen, mit denen man als Konzertbesucherin beschäftigt ist. Es ist aber vor allem gemeint als Begleitung einer stillen Auseinandersetzung, eines kontemplativen Moments: klassische Musik zu erleben bedeutet in allererster Linie, seine Sinne auf einen einzigen Reiz für eine bestimmte Zeitspanne zu richten, und darüber in Gedanken kommen zu können über sich selbst, das Bühnengeschehen oder beides abwechselnd, gleichzeitig; ohne dabei selbst – in Anlehnung an den kulturwissenschaftlichen Begriff – ‚performen‘ zu müssen, sondern zunächst und ausnahmsweise aufnehmen und dann damit geistig tun zu können, was man will.

Dieser Blick auf das Konzert ist für die Befassung mit zeitgemäßer Musikvermittlung für Erwachsene in Kapitel VIII entscheidend, daher wird er in dieser Ausführlichkeit besprochen.

„Entzifferndes Zuhören“

Die Konzentration auf ein einzelnes Geschehen ist dabei, wie gesagt, zentral. Diese Wertsetzung soll zum Abschluss der Argumentation durch den Rückgriff auf einen von dem Musik- und

⁴³³ Wie verschiedene Artikelsammlungen zum Thema zeigen, vgl. Themenseite diverser Autorinnen: „Achtsamkeit“. In: ZEIT online, 2021: <https://www.zeit.de/thema/achtsamkeit>. [26.04.21]; Gatterburg, Angela: „Es ist eine leise Revolution im Gange“. In: SPIEGEL.de, 2016: <https://www.spiegel.de/gesundheit/psychologie/achtsamkeit-kein-trend-eine-revolution-a-1127610.html>. [26.04.21]

Theaterwissenschaftler Matthias Rebstock geprägten Begriff und ein Argument der Musikwissenschaftlerin Melanie Wald-Fuhrmann belegt und durch eine sich anschließende Wortschöpfung der Autorin verdeutlicht werden.

Rebstock stellt in einem Artikel⁴³⁴ dar, wie verschiedene Ansätze im Konzertdesign, also was die Rahmung bzw. das Konzept eines Konzerts klassischer Musik betrifft, auf die Wahrnehmung des Konzerts durch das Publikum einwirkt. Rebstock hat seinen Artikel, der im Sammelband von 2009 erschien, für *Das Konzert II* (2018) überarbeitet.⁴³⁵

Rebstock bezieht seine Ausführungen auf Konzerte klassischer Musik, unabhängig von ihrer Besetzungsgröße (also sowohl Solo-Abend als auch Kammermusik als auch Synchronkonzerte) und Setting des Konzertes (also Ort, Uhrzeit und andere Parameter). Er diskutiert allgemein, welche Gestaltungsmöglichkeiten angewandt werden können, mit einigen Erkenntnissen, die im Kontext dieses Kapitels weiterführend sind.

Rebstock führt den Begriff der „Monomedialität“⁴³⁶ ein, und bezeichnet damit die Besonderheit des klassischen Konzerts, nur ein Medium anzubieten, dem sich die Rezipientinnen zuwenden müssen im Gegensatz zu der alltäglichen Realität von mehreren Medien und Eindrücken, die parallel stattfinden. Er erklärt diese Eigenschaft eines Konzerts als Schlüsselmoment in der Wahrnehmung des Konzerts als Kulturpraktik, da diese „vermeintliche Schwäche des traditionellen Konzerts radikalisiert und als seine eigentliche Stärke aufgefasst“⁴³⁷ werden kann. Das stille Zuhören, eigentlich als „Rezeptionshaltung für (...) absolute Musik“⁴³⁸ erfunden, kann so von einer ungewöhnlichen und daher zunächst befremdlichen Situation zu einem Gewinn für die Rezipientin werden.

⁴³⁴ Rebstock, Matthias: „Strategien zur Produktion von Präsenz II“. In: Tröndle 2018, S. 149-164.

⁴³⁵ Zur weiteren Behandlung wird Rebstocks Artikel von 2018 verwendet, da er Erkenntnisse von 2009 aufgreift und erweitert.

⁴³⁶ Rebstock 2018, S. 150.

⁴³⁷ Rebstock 2018, S. 153.

⁴³⁸ Rebstock 2018, S. 149.

Doch nicht das spirituelle Erleben eines musikalischen Moments allein ist besonders bei einem Konzert klassischer Musik. Es ist nicht nur ein Ereignis klassischer Musik, und die Musik, die gespielt wird, ist nicht nur besonders, weil sie ein anderes Erleben ermöglicht. Die Gleichzeitigkeit von emotionalem Erleben und dem Nachvollziehen von musikalischen Parametern wie der Tonhöhe und der Intonation, macht das Konzert aus. Die Musikwissenschaftlerin Melanie Wald-Fuhrmann beschreibt diese Kombination in Tröndles Sammelband als besonderen Vorteil des klassischen Konzerts:

Fragt man aber nach dem genuinen ästhetischen Potenzial des Mediums Konzert, ist dieses gerade in der Verschränkung der genannten Aspekte zu suchen.⁴³⁹

Ein zweiter wichtiger Aspekt, den sie benennt, und der in der weiteren Argumentation der Arbeit wichtig wird, liegt in Wald-Fuhrmanns Diskussion der „Live-Bedingung“⁴⁴⁰ des Konzerts. Diese habe unter anderem „[s]eine prozessuale Offenheit, die Nicht-Vorhersehbarkeit des Kommenden, verbunden mit Unmittelbarkeit und Präsenz“⁴⁴¹. Dass ein Konzert also eine Überraschung bietet, eine Erfahrung, deren Verlauf nicht voraussagbar ist, biete eine außergewöhnliche Situation, mit dem Potenzial, dem Individuum ein außergewöhnliches Erlebnis zu ermöglichen. Es geht nicht nur um das Fühlen, sondern auch darum, sich der Offenheit der Situation zu stellen, sich bewusst auf etwas Unerwartetes einzulassen (auch, wenn man das Musikstück oder die Künstlerin sehr gut kennt). Es birgt die Möglichkeit, gelangweilt oder angeregt zu werden, in Gedanken über sich selbst und sein Leben zu versinken oder seine Aufmerksamkeit auf die musikpraktische Realisierung zu konzentrieren. Die Herausforderung, aber auch Chance, sich der oben zitierten „prozessualen Offenheit“ zu stellen, wird im weiteren Verlauf der Arbeit noch einmal aufgegriffen.

⁴³⁹ Wald-Fuhrmann, Melanie; Toelle, Jutta; Seibert, Christoph: „Live und interaktiv: ästhetisches Erleben im Konzert als Gegenstand empirischer Forschung“. In: Tröndle 2018, S. 425-446, S. 3.

⁴⁴⁰ Wald-Fuhrmann 2018, S. 5.

⁴⁴¹ Ebd.

Fazit

Die eingehende Beschäftigung mit Reckwitz' Thesen führt zu der Erkenntnis, dass gesellschaftliche Tendenzen stark auf das Konzerterlebnis eines möglichen Publikums einwirken. Keine Konzertbesucherin erlebt eine kulturelle Veranstaltung losgelöst von ihrer eigenen Lebenswirklichkeit. Da diese Lebenswirklichkeit stark von gleichzeitigen Reizen und Möglichkeiten geprägt ist (nicht nur in der beruflichen Umgebung, sondern auch in der Freizeit), ist sie als aktuelle gesellschaftliche Situation anzuerkennen und miteinzubeziehen in die Überlegungen einer zeitgemäßen Musikvermittlung für Erwachsene.

Das Konzert muss vor allem sein veraltetes Image abschütteln, aus einer anderen Zeit zu stammen, denn es ist in doppelter Hinsicht zeitgemäß: Erstens findet es im Moment statt und entspricht damit der von Reckwitz beschriebenen Tendenz der Gesellschaft, ebenfalls im Jetzt zu leben; zweitens konzentriert ein Konzerterlebnis auf das Erleben eben dieser Gegenwart.

Die Herausforderung zeitgemäßer Musikvermittlung für Erwachsene besteht deshalb darin, ohne Aktionismus für die Kulturpraktik Konzert zu begeistern und darüber hinaus zu überzeugen, dass klassische Musik unmittelbare Empfindungskunst ist, ohne elitären Dünkel. Die Konzentration auf das Wesentliche, die Musik, benötigt vor allem eine wortwörtliche ‚Verortung‘ der Musik, wie im nächsten Kapitel vorgestellt wird.

Weil ein Konzertbesuch eben beides bietet – „Spiritualisierung“⁴⁴² und „entzifferndes (...) Hören“⁴⁴³ – ist das Konzert als Kulturpraktik ausgesprochen zeitgemäß. Das Konzerterlebnis kulminiert in zitierter Monomedialität, die die Aufmerksamkeit des Individuums auf einen einzigen ‚Gegenstand‘, nämlich die Live-Produktion von klassischer Musik, richtet. Aufgrund dieser ‚Trichterfunktion‘, die die Aufmerksamkeit bündeln kann, soll hier der Begriff der **Monoaufmerksamkeit** eingeführt werden. Monoaufmerksamkeit

⁴⁴² Rebstock 2018, S. 153.

⁴⁴³ Rebstock 2018, S. 158.

vereint die Konzentration auf nur einen Gegenstand und bündelt in dem Wortbestandteil ‚Aufmerksamkeit‘ darüber hinaus das spirituelle Erleben ebenso wie das entziffernde Hören.

VII. (Dritte) Orte der klassischen Musik

Die Suche nach gespannter Stille, nach dem Besonderen, nach der Einzigartigkeit des Moments beeinflusst also auch die Konzertsituation als Kulturpraktik in der deutschen Gesellschaft dieser Zeit. Die Konzertsituation kann insofern Lebenshilfe bieten, in dem sie Ruhe vom ständigen Erreichbar- und Ansprechbar-Sein bietet. Dabei wird ein Konzertbesuch allerdings nicht automatisch zum Erlebnis für die Konzertbesucherin, es bleibt eine offene Situation.

Der Begriff des Besonderen wird in diesem zweiten Theorieblock der Dissertation aufgegriffen, weil er in den Daten prominent auftauchte. In diesem Kapitel soll erforscht werden, inwiefern das Setting, die Räumlichkeit, auf dieses offene Erlebnis Einfluss nehmen kann.

Die Orte der Musikvermittlung für Erwachsene war in Kapitel V schon Thema als Teil der Besprechung der Ergebnisse. Hier soll noch einmal in anderer Intensität und theoretischer Reflexion auf Ort geschaut werden, bevor im Anschluss (in Kapitel VIII) diskutiert wird, wie Musikvermittlung diese besondere Situation unterstützen und bereichern kann.

Die Corona-Pandemie hat in den Sommermonaten 2020 Open Air-Aufführungen verstärkt stattfinden lassen, wovon Festivals klassischer Musik profitieren konnten bzw. ihr Programm kurzfristig draußen stattfinden ließen⁴⁴⁴. Liveschaltungen von Musikerinnen (wie zum Beispiel durch die Aachener Wohnzimmerkonzerte⁴⁴⁵) wurden angeboten, die aus ihren Wohnzimmern oder von Balkonen aus musiziert haben, und so wurde im wahrsten Sinne des Wortes neue Kammermusik gemacht. Die Menschen mit Musik zu ‚versorgen‘ war wichtig, ob nun von Zuhause aus oder *open air*. Aber auch schon vor

⁴⁴⁴ Wie beispielsweise die Salzburger Festspiele und das Grafenegg Festival.

⁴⁴⁵ Aachener Wohnzimmerkonzerte e.V.: *Aachener Wohnzimmerkonzerte*: <https://aachener-wohnzimmerkonzerte.de/>. [26.04.21]

diesen aus der Not geborenen Alternativen zu anderen Spielstätten, war ein Konzertsaal bei längst nicht der einzige Ort, um klassische Musik live zu hören.

Das Kriterium der Akustik

Wenn man über den idealen Ort der Aufführung für klassische Musik diskutiert, steht der Konzertsaal mit einer für diesen Raum abgestimmten Akustik an erster Stelle, was die Idealsituation der Klangübertragung betrifft, denn diesen Vorteil haben Mehrzweckräume, Bars oder open-air-Konzerte nicht. Wer die Akustik als einziges Qualitätsmerkmal für Musikvermittlung für Erwachsene wählt, muss sich für den Konzertsaal als idealen Ort der Musikaufführung entscheiden.

Versteht man Musikvermittlung für Erwachsene allerdings nicht nur mit dem Ziel, auf ein Saalerlebnis lupenreiner Akustik hinzuweisen, sondern generell den Weg zu klassischer Musik zu ebnen, greift eine Dominanz dieses Kriteriums zu kurz. Darüber hinaus wird in dieser Arbeit Musikvermittlung für Erwachsene diskutiert, die für Akteurinnen in ganz Deutschland praktikabel sein soll. Es geht in folgender Argumentation daher nicht in erster Linie um eine perfekte Akustik, sondern um einen Ort, den das Publikum als einen Ort der Musik wiedererkennen kann, an dem regelmäßig klassische Musik aufgeführt wird. Das kann auch ein Mehrzweckraum sein, der zu bestimmten Zeiten andere Funktionen erfüllt – solange dort regelmäßig klassische Musik aufgeführt wird und es dem Publikum ermöglicht wird, diesen Ort auch als Musik-Ort wahrzunehmen.

Ein Musikerlebnis, das man an einem anderen möglichen Musik-Ort hat, der nicht ein Konzertsaal ist, muss nicht weniger authentisch und für die ZuhörerIn bereichernd sein. Wenn man Beethoven in einer Bar hört, hat das sicher seinen Reiz; zu urteilen, was im Vergleich zu einem Konzertsaal mit abgestimmter Akustik das ‚bessere‘ Konzerterlebnis ist, wird nicht angestrebt. Die Akustik sagt nichts aus über die Authentizität eines Musikerlebnisses. Die Akustik ist ein Kriterium, weil dieser Raum für klassische Musik ausgerichtet worden ist. Trotzdem kann Beethoven in der Bar von der ZuhörerIn als

‚besser‘, ‚schöner‘, ‚ergreifender‘ oder ‚lohnender‘ bewertet werden. Diese Bewertung nimmt jede Konzertteilnehmerin selbst vor. Diese Argumentation wird auch aus den Recherche-Ergebnissen heraus entwickelt. Denn vielen Vermittlungsformaten und Konzertveranstaltungen, die über den Ort des Konzertsaals hinausgehen, ist nicht von vorneherein eine Qualität des Musikerlebnisses abzusprechen. Damit sind sowohl die Konzerte an anderen Orten gemeint wie auch Konzertveranstaltungen, die auf eine andere Art und Weise das reguläre Sinfoniekonzert variieren. Für viele Menschen, ob nun ‚Klassikeinsteigerinnen‘ oder nicht, bieten einfallsreiche, den regulären Konzertablauf variierende Veranstaltungen einen Anreiz, klassische Musik auf ungewohnte Weise zu erleben.

(Dritte) Orte der klassischen Musik

Konzertorte gehören zu den so genannten ‚Dritten Orten‘, deren Wichtigkeit hier betont werden soll. Dritte Orte können definiert werden als Orte neben Arbeit und Zuhause, an denen sich Menschen aufhalten können, ohne eine Leistung erbringen zu müssen (wie am Arbeitsort) und ohne sich in persönlichen Räumen aufzuhalten (wie in ihrem Zuhause). Es sind Orte, an denen man sich als Teil eines Kollektivs fühlen kann, ohne sich als solches organisieren zu müssen; an denen man am öffentlichen Leben teilnehmen kann, ohne sich dabei besonders hervorzutun; es sind Orte, an denen man sich in der Öffentlichkeit aufhalten kann⁴⁴⁶. In manchen Kulturkreisen sind diese Dritten Orte selbstverständlicher Teil nicht nur des alltäglichen Lebens sondern Teil der Identität einer kulturellen Kollektivs, wie beispielsweise Cafés in Frankreich. Aber auch Museen und Parks oder eben Orte der Aufführung von Konzerten fallen in diese Kategorie der ‚Dritten Orte‘.

⁴⁴⁶ Vgl. Sennett, Richard: *Die offene Stadt. Eine Ethik des Bauens und Bewohnens*. München: Hanser Berlin, 2018 sowie Oldenburg, Ray: *The great good place*. New York: Marlowe, 1999 und Landry, Charles; Murray, Chris: *Psychology & the city : the hidden dimension*. Bournes Green: Comedia, 2017.

Dritten Orten wird eine Relevanz zugesprochen für die Gesellschaft, das lässt sich auch anhand einer Initiative des Ministeriums für Kultur und Wissenschaft für die Förderung Dritter Orte belegen:

Dritte Orte sind Plätze des Zusammentreffens und bieten Menschen die Möglichkeit der Begegnung mit Kunst und Kultur in ländlichen Räumen.⁴⁴⁷

Als zur eigenen Region gehörend, können „solche Orte der Begegnung“ Identität stiften und Zugehörigkeit schaffen. Gefördert werden sollen „die Entwicklung und Weiterentwicklung von Kulturorten in ländlichen Regionen“⁴⁴⁸. Es werden also nicht-städtische Dritte Orte anvisiert, mit dem Ziel, diese als prägende Orte anzuerkennen.

Das Förderprogramm benennt auch die soziale Begegnung als wichtiges Kriterium eines Dritten Ortes, was dieses Programm von 2019 mit der Zielsetzung dieses Kapitels, die Relevanz Dritter Orte der Musik zu verdeutlichen, verbindet.

Der Konzertort als Ort des 21. Jahrhunderts

Inwiefern kann ein Konzertort als Dritter Ort Musik nicht nur verstanden sondern auch bewusst kommuniziert werden? Auch Dritte Orte der Musik, seien es Konzerthäuser mit Sälen exzellenter Akustik oder Mehrzweckräume, in denen auch andere Veranstaltungen stattfinden, sind als Dritte Orte essentiell. Sie prägen das Stadt- bzw. Großstadtbild und geben Menschen Möglichkeit, sich außerhalb von Beruf und privatem Zuhause aufzuhalten und wahrzunehmen.

Als kulturelle Institution ist ein Konzerthaus Teil des Stadtbildes oder sogar Aushängeschild einer Region. Das Haus kann dazu beitragen, dass Bürgerinnen ihre Stadt als lebenswert erachten, als Teil des kulturellen Kapitals ihrer Stadt oder Region. Es kann eine Signalwirkung haben, wenn ein neues Konzerthaus gebaut wird⁴⁴⁹ in dem Sinne, dass Bürger der Einweihung entgegenfiebert, um ‚ihr‘ Konzerthaus fertig gebaut zu sehen. Solch ein Haus kann

⁴⁴⁷ Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen: „Dritte Orte“. In: mkw.nrw: <https://www.mkw.nrw/kultur/foerderungen/dritte-orte>. [13.11.20]

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Wie beispielsweise das Anneliese Brost Musikforum in Bochum.

identitätsstiftend sein und Zugehörigkeit schaffen. Das ‚Kernprodukt Konzert‘ kann durch solch eine definierte Lokalität eine Bindung an ein Haus herstellen, auch wenn digitale Formate unterstützen. oder in Kooperation mit Konzerthäusern stattfinden.

Unter dem Titel „Annäherung an die Konzertstätte. Eine Typologie der (Un-)Gewöhnlichkeit“⁴⁵⁰ bespricht auch Kulturvermittler und Soziologe Volker Kirchberg, welche Bedeutung der Ort der Aufführung eines Konzerts klassischer Musik für das Besuchererlebnis hat. Kirchberg nimmt in seinem Aufsatz eine Einteilung in drei verschiedene Typen von Konzertorten vor und verweist in einem Fazit, wie Musikvermittlung in Reaktion auf diese Orte hin konzipiert werden kann.

Er formuliert das „zentrale Thema der Musikvermittlung“ als „die formale und inhaltliche Anschlussfähigkeit des Angebots an die soziale Lebenswirklichkeit der potenziellen Zuhörer“⁴⁵¹. Dieses Argument ist nicht neu; oft wird die Nähe an die Realität der Zuhörer gefordert, um Musikvermittlung erfolgreich zu machen, so auch diese Dissertation. Entscheidend ist aber die zitierte Definition der „Anschlussfähigkeit des Angebots“ und die Auslegung dieser Forderung. Denn Musikvermittlung kann genau dort ansetzen, zu beschreiben, inwiefern auf den ersten Blick vermeintlich lebensferne Musik – weil sie über 200 Jahre alt ist (oder noch älter), weil sie eventuell unklaren Formkonzepten folgt, weil sie von Menschen geschrieben worden ist, die schon lange tot sind – eine Bereicherung des alltäglichen Lebens sein kann, weil sie den Maximen und Realitäten der Gegenwart entgegensteht. Musikvermittlung kann diese Differenz als positive Reibung, als Möglichkeit der Auseinandersetzung kommunizieren, und so eine Lebensnähe herstellen, indem sie zeigt, dass andere Formvorstellungen und Prinzipien einmal gültig waren, diese aber auch durchbrochen worden sind, und dadurch ein urmenschliches Thema in den Mittelpunkt

⁴⁵⁰ Kirchberg, Volker: „Annäherung an die Konzertstätte. Eine Typologie der (Un-)Gewöhnlichkeit“. In: Tröndle 2009, S. 155-171.

⁴⁵¹ Kirchberg 2009, S. 197.

stellen: Veränderung. Denn die Musikwerke so genannter klassischer Musik sind bei weitem nicht nur starre Wiederholungen ein und derselben Überzeugung.

Kurz gesagt bedeutet das: die zitierte „Anschlussfähigkeit (...) an die soziale Lebenswirklichkeit“ kann in der Lesart dieser Dissertation bedeuten, der Gewohnheit des alltäglichen Lebens entgegentzuehen, und gerade deswegen zeitgemäß zu sein. Ein zeitgemäßer Entwurf einer Rezeptionshaltung kann nämlich, wie bereits in Kapitel VI angesprochen, sein, das Tempo der Lebensrealität beim Musikerleben zu drosseln, und die Aufmerksamkeit, die sich auf die Musik richtet, zu konzentrieren.

Wenn also, um die Sentenz aus Kirchbergs Analyse zu ziehen, verschiedene Ort-Typen für die Aufführung klassischer Musik existieren, die verschiedene Funktionen erfüllen und Merkmale besitzen, und Musikvermittlung die Lebenswirklichkeit der (erwachsenen) Zuhörer miteinbeziehen soll, so ist die Hinführung zum Ort als weitere Aufgabe der Musikvermittlung festzustellen, denn diese Musikorte müssen den (erwachsenen) Zuhörern als solche zunächst ins Bewusstsein gerufen werden.

Wichtig ist, dass es nicht irgendein Ort ist, sondern ein Raum, in dem regelmäßig Konzerte stattfinden, und den das Individuum (auch) als Musikraum erleben kann, in den man regelmäßig gehen kann, weil der Ort regelmäßig zum Ort der Musik wird. Die Ver-Ortung ist wichtig. Um die Idealsituation, wie oben beschrieben, noch einmal aufzugreifen: Akustik ist natürlich ein Kriterium der Qualität, aber auch Konzertorte, die auch anderen Zwecken dienen, können für Mono-Aufmerksamkeit sorgen.

Zusammenfassend lässt sich sagen: (Dritte) Musik-Orte sind relevant für das städtische und außerstädtische Leben einer Gesellschaft. Dabei haben sowohl Institutionen mit festen Orten ihre Berechtigung als auch ‚bewegliche‘, die ihre Veranstaltungen an wechselnden Örtlichkeiten, z. T. open air, stattfinden lassen. Folgt man der Argumentation, klassische Musik wirke unter idealen akustischen Bedingungen am besten, ist und bleibt der Konzertsaal der wichtigste Ort der Aufführung klassischer Musik. Aber auch andere Musikorte

erfüllen die Voraussetzung einer nicht alltäglichen Atmosphäre, die durch Musikvermittlung ihre erwachsenen Zuhörerinnen interessieren kann.

Die Diskussion um zeitgemäße Musikvermittlung für Erwachsene wird im nächsten Kapitel weitergeführt; an dieser Stelle lässt sich argumentieren, ‚zeitgemäß‘ bedeutet ein Nebeneinander von Live-Konzert und digitalem Angebot, womit es der Lebenswirklichkeit Erwachsener entspricht.

Das Team vor Ort

Der Mehrzweckraum bzw. der Konzertsaal – der ‚feste‘ Raum der Musikaufführung also – soll Zielpunkt der Musikvermittlung sein, denn dort findet die Musik im Moment statt. Darüber hinaus ist aber der gesamte Musikort – ob nun Stadthalle oder Park, Konzerthaus oder soziales Zentrum – Teil der Überlegung der Konzeption einer zeitgemäßen Musikvermittlung für Erwachsene. Es wurde bereits angesprochen, welchen Mehrwert ein Ort der Musik für die Bürgerinnen einer Stadt oder die Bewohnerinnen einer ländlichen Gegend über die Aufführung hinaus haben kann. Daher sollte der gesamte Ort vorgestellt werden und für Besucherinnen geöffnet werden. Diese Haltung der Offenheit beinhaltet auch die Vorstellung des Teams, das vor Ort tätig ist und Musikmomente ermöglicht. Es muss nicht nur das Foyer geöffnet, sondern auch ein Bewusstsein geschaffen werden für das Team des Hauses. Die Örtlichkeit wird vorgestellt, also auch das Team, das die Örtlichkeit für die Besucherinnen mitrepräsentiert.

Das Team eines Ortes soll helfen, zum Ort hinzuführen. Damit ist gemeint, dass sich nicht nur eine Abteilung für die Musikvermittlung zuständig fühlt bzw. dazu bestimmt wird, diese Zuständigkeit zu haben, sondern das gesamte Team, von der Intendantin bis zur Foyer-Mitarbeiterin. Unabhängig davon, ob eine Abteilung die Lichttechnik für einen bestimmten Konzertabend einrichtet, sie sich mit der Programmierung der Konzerte oder der Künstlerbetreuung beschäftigt, für die bürokratische Verwaltung der Veranstaltungen zuständig ist oder durch überdachtes Marketing dafür sorgt, dass ein

Konzert oder eine Konzertreihe Aufmerksamkeit erhält: Alle Mitarbeiterinnen arbeiten durch ihre Tätigkeit daran mit, dass der Ort des Konzertes mitgedacht wird, sie repräsentieren den Ort als Teil der Musikvermittlung für Erwachsene. Dazu ist eine enge Absprache der Abteilungen untereinander nötig und ein Bewusstsein aller Mitarbeiterinnen, als Repräsentantinnen des Ortes tätig zu sein und wirkmächtig zu sein. Das Team betreibt also definitiv auch ein Stück weit Musikvermittlung, indem es den Ort als Musikort kenntlich macht. Bevor im nächsten Kapitel ein möglicher Konzeptentwurf, der die Örtlichkeit stark miteinbezieht, vorgestellt wird, soll erklärt werden, dass auch die musikvermittelnde Person sich der Relevanz von Musikorten bewusst sein muss, um die Lebenswirklichkeit Erwachsener miteinzubeziehen: Das Team vor Ort muss nicht nur die ‚Zuständigkeit Musikvermittlung‘ in ihre tägliche Arbeit miteinbeziehen, auch die musikvermittelnde Person, die hauptsächlich für die Musikvermittlung zuständig ist bzw. deren Berufstitel es ist, muss auch den Ort des Konzertes miteinbeziehen, sei es ein Open Air-Platz, ein Konzertsaal oder ein Schwimmbad.

Denn der Ort ist sowohl Ort des Vermittlungsereignisses als auch des Konzertereignisses, sie hängen zusammen. Wie Musikvermittlung für Erwachsene die Trennschärfe als eigenes Ereignis bewahren und gleichzeitig auf Ort und Konzert hinführen kann, ist Thema des folgenden Kapitels.

VIII. Zeitgemäße Musikvermittlung für Erwachsene

In den Kapiteln VI und VII wurden Aspekte angesprochen, die für den Entwurf einer zeitgemäßen Musikvermittlung für Erwachsene notwendig zu bedenken sind.

Ziel dieses Kapitels ist nun, zusammenzuführen, was bisher zwar mit Querverweisen und Rückbezügen, aber meist separat besprochen worden ist. Darüber hinaus soll ein Format vorgestellt werden, das eine mögliche Umsetzung der allgemeinen Gestaltungsprinzipien, die sich aus sämtlichen Kapiteln bis hierher ergeben haben, vorgestellt.

Das Zusammentragen der Kapitel bis hierhin dient nicht der reinen Addition der Aspekte sondern v. a. der Vergegenwärtigung, dass alle behandelten Aspekte in eine zeitgemäße Zielformulierung einer Musikvermittlung für Erwachsene mit einfließen. Die Aspekte wurden also nicht nur behandelt, um das wissenschaftliche Umfeld von Diskursen und Begriffen, darzustellen, sondern, weil alle diese Aspekte tatsächlich unmittelbar auf das Ereignis der Musikvermittlung einwirken. Damit soll deutlich werden, dass Musikvermittlung nur als ‚Gesamtkunstwerk‘ verstanden und praktiziert werden kann, und dass diese Einflüsse Chancen eröffnen, aber auch Herausforderungen darstellen, weil Musikvermittlung für Erwachsene nie nur als separate Anstrengung gesehen werden kann, die ihre Legitimation allein aus der Musikwissenschaft, der Musikpädagogik, des Audience Development, der Bildungswissenschaft oder der Kulturwissenschaft bezieht. Musikvermittlung für Erwachsene ist immer ein Konglomerat aus Wissensbeständen und Praktiken, und dieser herausfordernden Pluralität soll auch die Rekapitulation Rechnung tragen.

VIII.1 Zusammenfassung der Erkenntnisse

Bereits in der Einleitung wurden die verschiedenen Rahmenbedingungen angesprochen, in denen Musikvermittlung (für Erwachsene) stattfindet. Diese Behauptung wurde verstärkt durch die Ergebnisse der folgenden Kapitel. Musikvermittlung ist seit den Bestrebungen erster Feuilleton-Artikel, klassische Musik erklären zu wollen, gewachsen und hat sich verändert, und die Tatsache, dass klassische Musik ihren Lebensweltbezug nicht verloren hat, beeinflusst auch Musikvermittlung für Erwachsene insofern, als sie sich als Praktik versteht, die sich der Gegenwart verschreibt: Musik ist Momentkunst. Wichtiger Aspekt im zweiten Kapitel war darüber hinaus, dass Musikvermittlung für Erwachsene unter anderen Voraussetzungen als Musikvermittlung für Kinder und Jugendliche stattfindet; hier wurde der Aspekt zum ersten Mal betont, Erwachsene in ihrer Lebenserfahrung ernst zu nehmen, indem die Konzeption einer Musikvermittlung für Erwachsene darauf Rücksicht nimmt.

Bei der Diskussion der potenten Begriffe ‚Bildung‘ und ‚Kultur‘ wurde ein Rückgriff auf bestehende Definitionen nötig; das Fazit für Musikvermittlung für Erwachsene als Teil der kulturellen Bildung lautete, das Erwachsen-Sein als zitiertes „Gegenstandsfeld“ zu begreifen, das durch viele Komponenten bestimmt wird und längst nicht mehr der Definition von vor zwanzig Jahren entspricht: Die Parameter ändern sich. Lebenslanges Lernen als Zielpunkt der kulturpolitischen Anstrengungen muss die Komplexität der gesellschaftlichen Gegenwart realisieren und damit umgehen und daher laut Bieri „Seelenbildung“, nicht nur Faktenwissen, bieten.

Die Diskussion der Diskursanalyse nach Foucault unterstrich die Annahme, dass eine Beschäftigung mit dieser Kulturpraxis einen multi-perspektivischen Blick braucht.

Die Datenergebnisse des fünften Kapitels zeigten, dass in der Summe der Beobachtung die ‚Andersartigkeit‘ von Konzerten klassischer Musik wichtig wurde, sich dieses Bestreben aber in meist nicht-expliziten Ansprachen und kaum kostenlosen Formaten niederschlug. Personen, die explizit als Musikvermittlerinnen bezeichnet wurden, operierten in der Saison 2018/19 in Familienformaten – dass diese Berufsgruppe (sofern sie explizit so genannt wird) auch bei Musikformaten speziell für Erwachsene in Erscheinung tritt, ließ sich auf Grundlage der erhobenen Daten nicht bestätigen.

Auch in den sich anschließenden beiden Theoriekapiteln wurde das Außergewöhnliche, das ‚Besondere‘ (mit Verweis auf Reckwitz) als bestimmendes Merkmal herausgestellt. Aus der ständigen Performance des Individuums wurde ein Modell einer zeitgemäßen Musikvermittlung für Erwachsene durch Monoaufmerksamkeit und „auratischer Sehnsucht“ (vgl. Kap. sechs) abgeleitet. Mit Blick auf die Ver-Ortung der Vermittlung von klassischer Musik für Erwachsene wurde in Kapitel sieben neben der Akustik des Aufführungsortes eines Konzertes andere Faktoren diskutiert: Dritte Orte sind auch im 21. Jahrhundert und auch in einer gesellschaftlichen Realität weiterhin essentiell, die stark vom Digitalen geprägt ist. Mit dem Aspekt der notwendigen Teamanstrengung, die nötig ist, um zeitgemäße

Musikvermittlung für Erwachsene stattfinden zu lassen, schloss diese Betrachtung.

VIII.2 Definition zeitgemäßer Musikvermittlung für

Erwachsene I: Dialog

Um eine Definition von zeitgemäßer Musikvermittlung für Erwachsene zu formulieren, soll an dieser Stelle noch auf Aspekte der Auseinandersetzung mit Musikvermittlung für Erwachsene durch die Musikpädagogin Rebekka Hüttmann miteinbezogen werden. In Ihrer Publikation *Wege der Vermittlung von Musik*⁴⁵² diskutiert sie Kategorien der Ästhetik, Pädagogik, Sprachwissenschaft und Musikwissenschaft, um aus dieser Multi-Perspektivität Gestaltungsprinzipien abzuleiten. Hier sollen zwei Aspekte Hüttmanns aufgegriffen werden: zunächst Hüttmanns Konzept des „unabschließbaren Gespräch[s]“⁴⁵³ und daran anknüpfend ihre Erläuterung des Zusammenhangs von Musik und dem Erfahrungsraum als Mensch in der Gesellschaft.

Rebekka Hüttmann diskutiert einen für diese Arbeit zentralen Aspekt, indem sie „Vermittlung durch die Struktur des Verstehens als offenes und unabschließbares Gespräch[s]“⁴⁵⁴ anführt. Vermittlung, so Hüttmann, könne auch durch das „dialogische Hin und Her von Fragen“⁴⁵⁵ ermöglicht werden. Das

In-Frage-Gestellt-Werden und (stets vorläufige) Antworten [könne] dazu beitragen, dass eine lebendige Beziehung zwischen Mensch und Musik entsteh[e]⁴⁵⁶.

Hüttmann führt diese Offenheit in der Begegnung von Menschen und Musik auf die spezifische Situation zurück, in der sich ein Mensch befindet, der sich mit Musik beschäftigt bzw. mit ihr konfrontiert wird: Egal ob Fachfrau oder ‚Klassik-Einsteigerin‘, jeder Mensch komme mit einem Bündel an Erfahrungen und Gedanken mit oder über Musik in

⁴⁵² Hüttmann, 2009.

⁴⁵³ Hüttmann 2009: S. 95.

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ Hüttmann 2009, S. 96.

⁴⁵⁶ Ebd.

die Situation der Auseinandersetzung mit Musik, und das beeinflusse die Vermittlung von Musik.

Das Vorverständnis (oder: die hermeneutische Situation) kann eine Vermittlerrolle zwischen dem um Verstehen Bemühten und dem Gegenstand des Verstehens einnehmen: Die mitgebrachten Vorerfahrungen, Vorurteile und Vormeinungen bilden mögliche Ansatz- und Anknüpfungspunkte, an denen ein Gespräch mit der Sache in Gang kommen und sich eine Beziehung zwischen beiden Seiten entfalten kann.⁴⁵⁷

Das bedeutet, dass der Umgang mit Musik vom bisherigen Leben des Individuums beeinflusst wird, denn sämtliche Lebensbereiche werden durch diese Erfahrungen der Einzelnen vorstrukturiert und im Erleben beeinflusst. Auch wenn der in der Soziologie und Pädagogik oft verwendete Begriff der ‚Lebenswelt‘ eines Menschen nicht unumstritten ist⁴⁵⁸, der solche Vorerfahrungen als gegeben anerkennt, wird Hüttmanns Darstellung hier aufgegriffen, dass Erwachsene mit Meinungen und Einschätzungen in die Vermittlungs-Situation eintreffen, die die Musik-Situation beeinflussen.

Die hermeneutische Situation nach Hüttmann ist für eine erwachsene Zielgruppe der Musikvermittlung insofern besonders zutreffend, als Erwachsene aufgrund ihrer Lebenserfahrung mehr Vorerfahrungen in die Vermittlungs-Situation miteinbringen als Kinder oder Jugendliche. Diese Vorerfahrungen bieten Anknüpfungspunkte für oben zitiertes „unabschließbares Gespräch“, das auch in (der Formatentwicklung) dieser Arbeit zentraler Aspekt ist.

Hüttmanns in dem Kontext der Arbeit zweiter relevanter Aspekt ist die Kombination von individuellem Erleben und kollektiven Erfahrungen. Hüttmann erklärt, wie auch immer man umschreibt oder definiert, wie die Vorerfahrungen des Individuums dessen Erleben strukturieren, und ob man nun den Begriff der ‚Lebenswelt‘ bemühe oder nicht: Es stelle sich heraus, dass im Kontext der Musikvermittlung „eine

⁴⁵⁷ Hüttmann 2009, S. 98.

⁴⁵⁸ Hüttmann merkt in ihrer Auseinandersetzung an, dass es keine einhellige wissenschaftliche Meinung über solche verbindende Erlebnisse gebe; und der Begriff der ‚Lebenswelt‘ weiter diskutiert werde.

doppelte Vermittlungsfunktion“⁴⁵⁹ dieser Vorerfahrungen bestehe. Die Vorerfahrungen vermittelten nämlich sowohl

zwischen den persönlichen und konkreten Erfahrungen des Einzelnen [als auch] den allgemeinen und universalen Erfahrungen aller Menschen. Dahinter steht die Überzeugung, dass es im Leben von Menschen grundlegende, existenzielle Erfahrungen und Phänomene gibt, die von jedem Einzelnen individuell und subjektiv gemacht und erlebt werden, die aber zugleich allen Menschen vertraut sind und sie miteinander verbinden. Sie bilden eine gemeinsame Verstehens- und Verständigungsgrundlage von und zwischen Menschen. (...) Die lebensweltlichen Grundbegriffe vermitteln zwischen den (Vor-)Erfahrungen von Menschen und den Verstehensangeboten, die Musik bereitstellt.⁴⁶⁰

Erwachsene Konzertbesucherinnen sind, ebenso wie alle anderen Menschen, gleichzeitig Individuen und Teil eines Kollektivs bzw. mehrere Kollektive. Diese Mehrfach-Existenzen finden sich auch in klassischer Musik: sie ist persönlich-verbindlich interpretierbar, thematisiert aber auch universelle Erfahrungen. Als Konzertbesucherin hat man die Möglichkeit, dazuzugehören, weil man sich in Themen der Musik wiederfindet, die, wie oben zitiert, „allen Menschen vertraut sind“, gleichzeitig ist man doch Individuum und in seinem Musik-Erlebnis für sich (wie bereits in Kapitel VI ausführlich diskutiert). Musik ist eine von Menschen gemachte Kulturform und beinhaltet deswegen von vornherein diese Erlebnis-Dopplung. In dieser Charaktereigenschaft der Musik liegt ihre besondere Möglichkeit der Ansprache.

Meine Definition von zeitgemäßer Musikvermittlung für Erwachsene und auch mein Vermittlungsformat, das im nächsten Kapitel erläutert wird, zielen, Hüttmanns Analysen miteinbeziehend, auf das Erleben der Musik. Die Definition zieht daher ein besonderes Raum-Erlebnis der Konzertbesucherin mit ein; wobei nicht das Verstehen von musikalischen Strukturen im Zentrum steht, sondern die Erfahrung, klassische Musik an einem dafür designierten Ort zu erfahren. Daher

⁴⁵⁹ Hüttmann 2009, S. 103.

⁴⁶⁰ Ebd.

sind Hinweise zu Gestaltungsprinzipien, die sich auf Notentexte beziehen, nicht Teil der Definition:

Zeitgemäße Musikvermittlung für Erwachsene bedarf einer Kombination aus Wiederholung (der Beschäftigung mit Musik auf vielfältigste Weise), einem unabgeschlossenen Dialog zwischen musikvermittelnder Person und Konzertbesucherin, sowie die Heranführung an den Musik-Ort.

VIII.3 Definition zeitgemäßer Musikvermittlung für

Erwachsene II: Das Format *Musikdialog vor Ort*

Wenn nun vorgestellt wird, was nach Beschäftigung mit diversen Aspekten der theoretischen Vorüberlegungen und der methodischen Reflektion nun als Konzept vorgeschlagen wird, soll die Tendenz der untersuchten Formate in Form von drei Aspekten noch einmal in Erinnerung gerufen werden.

Die Ergebnisse dieser Recherche zeigen, zunächst, dass Erwachsene in der Musikvermittlung überwiegend als berufstätiges Elternteil (bzw. Großelternteil) adressiert und verstanden werden, was die große Zahl an ‚after-work‘-Veranstaltungen und Familienangeboten in der Musikvermittlung der verschiedenen Ensembles zeigen. Darüber hinaus werden viele Konzerte an anderen Orten veranstaltet. Die Formulierungen der Orchester bei der Bewerbung dieser Veranstaltungen legen außerdem nahe, dass diese Konzerte als Events geplant, durchgeführt und auch als solche verstanden werden wollen, bei denen Entspannung und Unterhaltung im Mittelpunkt stehen; diese drei Aspekte (berufstätig, Eltern, Event) sind mit Blick auf die sich hier anschließende Formatentwicklung entscheidend.

Allgemeine Überlegungen und Ablauf

Wichtig in der folgenden Darstellung ist die Umsetzung der folgenden vier herausgearbeiteten zentralen Anforderungen an Musikvermittlung für Erwachsene im Formatentwurf:

Erstens: Musik soll als persönliches, sinnhaftes Erlebnis wahrgenommen werden, bei dem man sich gleichzeitig im Kollektiv aufgehoben fühlt.

Zweitens: Die Vorerfahrungen, die man als Erwachsene besitzt, werden insofern ernstgenommen, als man sie durch die dialogische Anlage des Formatentwurfs miteinbezieht.

Drittens: Die Verortung der Musik wird beachtet, indem der Ort der Musik miteinbezogen wird, an dem regelmäßig Konzerte angeboten werden.

Viertens: Das oben zitierte „unabschließbare[s] Gespräch“ soll befördert werden.

Wichtig festzustellen ist neben jeder inhaltlichen Setzung des Formats, dass die Erwachsenen als Zielgruppe des Formats, meist berufstätig sind. Dieser Situation soll das nun vorzustellende Format Rechnung tragen, und sie hat auch Einfluss auf die zeitliche Setzung des Formats; nämlich auf werktags ab 19 Uhr bzw. auf das Wochenende. Darüber hinaus soll sich der Formatentwurf möglichst dem regulären Programm des Ensembles anpassen. Eine ebenso notwendige Vorbemerkung ist mit Blick auf die Anwendbarkeit und die Reichweite des Formats zu machen: Das Format ist ein exemplarischer Vorschlag und nicht eins-zu-eins anwendbar. Jedes Ensemble, jeder Musikort muss den Entwurf an seine Realitäten und Gegebenheiten anpassen. Das Format ist ein Entwurf mit Praxis-Erprobungswille, aber keine Festschreibung, wie Musikvermittlung für Erwachsene immer ablaufen muss. Das Format soll stattdessen Vorschlag und Ermunterung für die Umsetzung sein.

Der zweite Aspekt der Ergebnisse wird allerdings nicht berücksichtigt; das Format richtet sich nicht explizit an Eltern, denn es sollen diejenigen Erwachsenen adressiert werden, die für sich selbst klassische Musik entdecken wollen, nicht diejenigen, die aus ihrer Rolle der Erziehenden heraus handeln, um ihr Kind an Kultur heranzuführen. Daher wird kein Kinderformat entwickelt, das Eltern

auch erreichen soll. Entsprechend wird das Format auch mit dem expliziten Zusatz „für Erwachsene“ beworben.

Zielpunkt des Formatentwurfs ist die Heranführung an den Konzert-Ort als Startpunkt und gleichzeitig Klimax der Alltagsenthebung der erwachsenen Besucherinnen. Der Konzertort soll an allen vier Terminen im Mittelpunkt stehen, in verschiedener Ausgestaltung.

Bei dieser Beschreibung wird augenscheinlich, dass dieser Formatentwurf kein Programm für Pandemiezeiten beinhaltet. Er lebt nämlich maßgeblich vom persönlichen Austausch, und die dialogische Anlage wird wörtlich umgesetzt: Den erwachsenen Teilnehmerinnen sollen mit der Musikvermittlerin und auch untereinander im Moment geführte Rede und Gegenrede ermöglicht werden.

Zentral ist, dass die erwachsenen Zuhörerinnen ein reguläres Konzert, angepasst an das bestehende musikalische Programm des Konzertorts, an zwei Terminen erleben (1. und 3. Termin), und dass sie beim dritten Termin durch ihre vorherigen Hausbesuche das Konzert mit einem Erkenntnis- bzw. Erfahrungszuwachs erfahren („Haus-Kennntnis“), da der Ort nicht mehr unbekannt ist. Der Konzertort dient also gleichsam als Initiationsritual und als Ort, der durch sämtliche Termine ‚trägt‘. Die Konzentration auf den Ort sowohl als Kern des Konzerterlebnisses als auch als Kern des Vermittlungserlebnisses ist der Überzeugung geschuldet, dass die Monoaufmerksamkeit etwas Wertvolles und Ungewöhnliches im Leben erwachsener Zuhörerinnen heutzutage ist, dass gleichzeitig Alltagsenthebung und tieferes Erleben ermöglicht.

Wichtigster Aspekt ist die Praxis der expliziten Ansprache der möglichen Teilnehmenden. Es ist wichtig, dass die explizite Ansprache als notwendiger Teil der Musikvermittlung im Vorfeld, also vor Beginn des Formats, praktiziert und ernst genommen wird. Sowohl im Programmbuch und in Flyern als auch auf den bevorzugten Social Media Kanälen, auf Versammlungen und Einblendungen, die während anderer Konzerte auf das Saisonprogramm hinweisen, muss das Format untergebracht werden. Dabei ist nicht nur wichtig, dass dieses Format als Musikvermittlungsformat tituiert wird, sondern dass auch explizit „für Erwachsene“ in der Bewerbung steht.

Wichtig für den Austausch der Erwachsenen untereinander ist auch die Gruppengröße. Die Teilnehmerinnen sollen sich als Gruppe fühlen, auch wenn sie nicht sämtliche Momente der vier Abende gemeinsam verbringen. Angedacht ist eine Gruppe von 10-12 Erwachsenen.

Das Format ist auf vier Termine hin angelegt, über die Saison eines Konzertjahres verteilt. So ist gewährleistet, dass die Teilnehmerinnen des Formats nicht nur einmal zu einer Konzertveranstaltung gehen, sondern den Ort öfter betreten, zu anderen Jahreszeiten, mit einigen Wochen dazwischen, sodass das Format keinen Projektcharakter hat, den man nach drei Terminen in einem Monat ‚abgehakt‘ hat, sondern dass es Konzerttermine sind, die den Ort zu anderen Zeiten erlebbar machen, mit unterschiedlichen Konzert-Veranstaltungen.

In der Recherche wurden viele Formate beschrieben, die nicht explizit für Erwachsene ausgeschrieben sind, jedoch trotzdem auf sie zielen. Das soll bei dem hier vorzustellenden Formatentwurf anders sein. Es ist explizit für Erwachsene konzipiert, und unterscheidet sich in dieser Hinsicht schon in der Ansprache erkennbar von anderen Formaten. Als Summe aller Arbeiten aus den vorhergegangenen Kapiteln soll das Format mit dem Titel *Musikdialog vor Ort* nicht nur die Aspekte aufgreifen und in eine mögliche Praxis der Musikvermittlung übersetzen, sondern auch einen konkreten Ablauf dieses Vermittlungsformats für Erwachsene an die Hand geben, das für das jeweilige Ensemble bzw. an den jeweiligen Musikort angepasst werden kann.

1. Termin: Reguläres Symphoniekonzert oder Kammerkonzert aus dem Programm des Ensembles bzw. des Konzertortes
2. Termin: Hausführung und Bekanntmachung untereinander
3. Termin: Reguläres Symphoniekonzert oder Kammerkonzert aus dem Programm des Ensembles bzw. des Konzertortes
4. Termin: Besonderes Konzert

An den ersten beiden Terminen besteht die Vermittlungsleistung der musikvermittelnden Person zunächst darin, die Gruppe als solche kurz zu versammeln, damit sich alle Erwachsenen einmal begegnet sind, zur Initiation des Formats. Es soll helfen, dass sich die Gruppe als solche zum ersten Mal wahrnimmt, aber auch Möglichkeit geben, Fragen an die musikvermittelnde Person zu stellen, ein paar Worte zum Musikort zu erklären und die Musikvermittlerin selbst persönlich kennenzulernen. In einer Absprache per Mail (s. Laufplan unten) hat die Musikvermittlerin im Vorfeld nachgefragt, welche Teilnehmerinnen lieber allein bzw. zu zweit an dem ersten Termin das Konzert besuchen bzw. den Abend gestalten wollen. Das muss im Vorfeld geklärt werden, damit das Team des Konzertortes die Platzkarten verteilen kann; diese vorherige Absprache gibt aber vor allem den Teilnehmerinnen die Möglichkeit, sich nicht allein an einem unbekanntem Ort zurechtfinden zu müssen. So können sie als Kleingruppe den Ort erkunden. Dass das nur eine Option, keine Verpflichtung ist, ist der Tatsache geschuldet, dass die erwachsenen Teilnehmerinnen selbst entscheiden, wie dieser Termin für sie eher zum positiven (Erst-) Erlebnis mit Musik wird: allein oder zu zweit.

Auch am dritten Abend besteht diese Kleingruppen-Möglichkeit. Die Präferenz der erwachsenen Teilnehmerinnen wird nach dem ersten Termin abgefragt; evtl. möchte jemand nach dem ersten Termin eine andere Variante wählen; möchte doch lieber allein oder wieder zu zweit den Abend erleben. Diese Abfrage muss, auch zur Planung des dritten Abends für das Konzertort-Team, möglichst zeitnah geschehen, um die Planung der Platzkarten zu ermöglichen.

Was / Wann	Aspekte der Musikvermittlung	Ziele	Zeitpunkt der Vorbereitung
<i>Vor dem ersten Konzert</i>	Kontakt zu allen TeilnehmerInnen: 1. Möchten Sie allein oder zu zweit das Konzert besuchen? 2. Informationen zum dresscode, wann man klatscht und sagen, dass man sich jederzeit an die Musikvermittlerin wenden kann	Sicherheit geben, Ansprechbarkeit signalisieren	Ein Monat (1.) bzw. eine Woche (2.) vor dem ersten Konzert
Erstes Konzert	Gruppe versammeln, sich einander vorstellen, Möglichkeit zum Gespräch geben, ggf. Einführungsvortrag besuchen	Gruppenverständnis initialisieren, Ansprechbarkeit signalisieren, Außeralltäglichkeit betonen	
<i>Vor dem zweiten Konzert</i>	Präferenz der TeilnehmerInnen erfragen: Besuch des zweiten Konzertes allein oder zu zweit?	Ansprechbarkeit signalisieren, Präferenzen koordinieren	Ein Monat vor dem zweiten Konzert
Zweites Konzert	Hausführung	Ort weiter kennenlernen, ggf. Hürde der ‚Erhabenheit‘ abbauen, Gruppenverständnis stärken, Dialog und Außeralltäglichkeit betonen	
<i>Vor dem dritten Konzert</i>	Präferenz der TeilnehmerInnen erfragen: Besuch des dritten Konzertes allein oder zu zweit?	Ansprechbarkeit signalisieren, Präferenzen koordinieren	Ein Monat vor dem dritten Konzert

Was / Wann	Aspekte der Musikvermittlung	Ziele	Zeitpunkt der Vorbereitung
Drittes Konzert	Gruppe versammeln, Möglichkeit zum Gespräch geben, ggf. Einführungsvortrag besuchen	Durch Ortskenntnis selbständigeres Bewegen an diesem Ort, Wahrnehmung des Ortes als Musikort.	
<i>Vor dem vierten Konzert</i>	Präferenz der TeilnehmerInnen erfragen: Besuch des vierten Konzertes allein oder zu zweit? Bitten, an der Evaluation teilzunehmen, um das Format zu verbessern, ggf. weiterzuentwickeln	Ansprechbarkeit signalisieren, Präferenzen koordinieren	Ein Monat vor dem vierten Konzert
Viertes Konzert	Besonderes Konzert erleben, das eine neue Konzertform erprobt, Unmittelbar nach dem Konzert: Gruppendialog führen, bei dem Erfahrungen oder Eindrücke geschildert werden können, Feedback an die Musikvermittlerin, Verteilen der Evaluation (print) oder Hinweis auf generierten Link, der per Mail geschickt werden kann (digital)	Erkenntnis, dass auch nicht-reguläre Konzertformen an diesem Ort stattfinden, Dialog stattfinden lassen durch die Schilderung von Erfahrungen, Feedback, (Vorbereitung der) Evaluation des Formats	
<i>Nach dem vierten Konzert</i>	Evaluation der musikvermittelnden Person, ggf. durch Formular der Teilnehmenden, auch in Rücksprache mit Team des Ortes, ggf. Anpassung des Formats, Mail an alle TeilnehmerInnen: Danke für Teilnahme	Ansprechbarkeit signalisieren, Anpassung/Verbesserung des Formats	Eine Woche nach dem Konzert

Abb. 8: Laufplan *Musikdialog vor Ort*

Bei den regulären Konzerten (am ersten und dritten Termin) sollte den Erwachsenen darüber hinaus freigestellt sein, ob sie einen Einführungsvortrag, sofern er angeboten wird, besuchen. Musikvermittlung für Erwachsene soll nämlich nicht bedeuten, nur eine bestimmte und vorher festgelegte Form der Vermittlung als mögliche zu deklarieren, sondern ernst zu nehmen, dass es Erwachsene sind, die selbst entscheiden sollen, wieviel Input aus verschiedenen Richtungen sie zusätzlich haben möchten, und ob sie einen Einführungsvortrag als für sich persönlich sinnvoll halten.

An diesem dritten Termin des Formats steht wieder der Besuch eines regulären Konzertes auf dem Programm. Die Teilnehmerinnen sollen das ‚Kernprodukt Konzert‘ näher kennenlernen, da sie sich jetzt, nach den beiden ersten Terminen, idealerweise selbstverständlicher am Musikort bewegen. Sie treffen sich mit der Musikvermittlerin kurz vor dem Konzert, man hört vielleicht dem einleitenden Vortrag zu und tauscht sich aus, ob dieser Vortrag (nicht) interessierte.

In der Pause, sofern es eine gibt, können sich die Teilnehmerinnen gemeinsam aufmachen oder für sich bleiben, sie sind selbständig. Dieser Hinweis mag banal erscheinen, aber das ist er nicht, denn die Pause im Konzert kann für manche Erstkonzertgängerinnen ebenso zu Unsicherheiten führen wie der ‚Applaus an den richtigen Stellen‘. Ziel des dritten Abends ist auch weiterhin das Kennenlernen: das Kennenlernen des Ortes und der Konzertsituation.

Auch in der Pause ist die Musikvermittlerin gefragt, sie ist weiterhin ansprechbar und betreut die Teilnehmerinnen in der Intensität, die sie wünschen. Wenn sie merkt, dass niemand sprechen möchte oder bemerkt, dass die Teilnehmerinnen lieber ohne sie in der Pause stehen möchten, dann muss sie sich darauf ebenso einstellen wie auf ein mögliches ‚Fragenbombardement‘.

Diese beiden Konzertabende werden am 2. Termin durch eine Hausführung mit persönlichem Austausch und am 4. Termin durch ein ‚besonderes‘ Konzert ergänzt. Am zweiten Termin muss der

Austausch durch die Musikvermittlerin sehr gut vorbereitet sein, damit sie wahrnimmt, wer reden möchte, und wer nicht. Denn die Idealvorstellung ist, dass die Teilnehmerinnen sich als Gruppe wahrnehmen mit Wortmeldungen aller; diese Zielvorstellung sollte aber keinesfalls forciert oder eingefordert werden.

Der zweite Termin ist das Herzstück des Formats und benötigt die meiste Vorbereitung. Während der erste Termin dazu diente, den Teilnehmerinnen eine erste Berührung mit dem Ort zu ermöglichen und die Musikvermittlerin kennenzulernen, soll im Laufe des zweiten Termins der Ort erfahrbar und konkreter werden.

Am zweiten Abend sollen folgende Ziele erreicht werden: Die Teilnehmerinnen sollen sich untereinander besser kennenlernen, sodass sie sich trauen, Fragen zu stellen und Rückmeldungen zu geben; letztlich: einen Dialog in Gang zu bringen, untereinander und mit der Musikvermittlerin. Sie sollen den Ort besser kennenlernen und mit dem Erlebnis eines außeralltäglichen Abends später nach Hause gehen.

Das ‚besondere‘ Konzert am vierten Termin zeichnet sich dadurch aus, dass es nicht dem Ablauf eines regulären Sinfonie-Konzerts (kurzes Orchesterstück, z. B. Ouvertüre – Instrumentalkonzert – Sinfonie) folgt, sondern in irgendeiner Weise eine neue Konzertform erprobt; durch Licht-, Video-, Tanz-Installationen bzw. Kombinationen dieser Möglichkeiten, oder einer anderen Art und Weise, das Konzert durch seine Konzeptualisierung besonders zu machen; ihm etwas hinzuzufügen bzw. es zu verändern. Dieses besondere Konzert soll aufzeigen, dass auch nicht-reguläre Konzertformen an diesem Ort stattfinden – mit diesem breiten Interpretationsspielraum soll gewährleistet werden, dass die Rahmenbedingungen und Programmkonzeption vor Ort mit einbezogen werden können in die Formatgestaltung.

Nach diesem vierten Konzert treffen sich Teilnehmerinnen und Musikvermittlerin noch zu einer Abschlussrunde, bei der Erfahrungen geschildert werden, man sich verabschiedet, und bei der die Musikvermittlerin auf die Umfrage verweist, die sie in der kommenden

Woche mailen wird (oder die sie bei diesem Abschlussgespräch verteilt).

Anhand der tabellarischen Übersicht werden nicht nur die einzelnen Schritte anschaulich; es wird auch deutlich, dass Musikvermittlung für Erwachsene nicht nebenbei praktiziert werden sollte. Eine stetige Vor- und Nachbereitung aller Termine, v. a. durch die Musikvermittlerin, ist nötig. Die Evaluation als Instrument der Verbesserung von wiederholbaren Abläufen und Projekten ist längst etablierter Teil der soziologischen und pädagogischen Praxis – sie sollte auch in der Musikvermittlung für Erwachsene zum Kernrepertoire gehören. Das setzt voraus, dass sich die Musikvermittlerin in dieser Hinsicht weiterbildet. Ernst zu nehmen ist die Evaluation auch insofern, als keine neue Gruppe von Erwachsenen in einem weiteren Format beginnen kann, bevor die Evaluation nicht abgeschlossen ist. Nur durch die Reflektion des praktizierten Formats und die mindestens geplante Implementierung der Erkenntnisse ‚in der nächsten Runde‘ kann sichergestellt werden, dass das Format erstens seine Qualität der Vermittlung, zweitens die Miteinbeziehung der Bedürfnisse der Teilnehmerinnen gewährleistet sowie drittens den Vorstellungen des Ensembles bzw. des Konzertortes entspricht.

Zwei der vier Konzerte sind reguläre Konzerte, d. h. das reguläre Konzert hat in diesem Formatentwurf die Überhand. Die Berechtigung anderer, neuer Konzertformate soll durch die Präsenz des regulären Konzerts im Format keinesfalls in Frage gestellt werden; Beweggrund dieser Setzung war, dass das Kennenlernen des Regulärkonzerts nötig ist, um die Andersartigkeit anderer Konzertformate zu erkennen. Anders formuliert: Kein piano ohne forte, kein Ausbrechen aus dem Tradierten ohne die Regeln, die die Form bisher festlegen.

Vorbereitung für die Musikvermittlerin

Die Vorbereitung der Musikvermittlerin ist essentiell. Die eigene Haltung zu Musik muss immer aufs Neue vergegenwärtigt werden; auch die Musikvermittlerin soll das oben zitierte „unabschließbare[s]

Gespräch“ als Konzept in ihrem Praktizieren und in ihrer Selbstpositionierung in diesem Beruf immer wieder miteinbeziehen. Das gesamte Format stellt hohe Anforderungen an die Musikvermittlerin: sie muss ansprechbar sein, mit dem Ort verbunden sein, um Rückfragen zu stellen und sich souverän bewegen zu können, sie muss auf alle Teilnehmerinnen eingehen können: jemand möchte eventuell mehr über Werke wissen, die am ersten, zweiten oder dritten Termin aufgeführt werden. Andere möchten sich (über Musikerfahrungen) austauschen, das Haus kennenlernen, die Musikvermittlerin zu ihrem Beruf befragen, usw. Die Musikvermittlerin hat also eine Multi-Zuständigkeit, und der Erfolg des Formatentwurfs ist in hohem Maße abhängig von ihr. Sie sollte sich im Vorfeld online und in der Broschüre vorstellen, und es sollte auch klarwerden, dass das Haus bzw. das Ensemble diese Person bewusst ausgesucht hat.

Abschließende Bemerkungen

Was in der Tabelle nicht explizit erwähnt wird, aber ebenfalls notwendig ist, um das Format zum Erfolg werden zu lassen, ist, wie in Kapitel VII bereits erläutert, die Vermittlung als Teamleistung zu erkennen. Am zweiten Abend ist das Team des Konzertortes unmittelbar involviert, um im Rahmen der Hausführung den Zugang zu den Räumen zu ermöglichen. Darüber hinaus sind die Platzkarten für die Teilnehmerinnen in Absprache mit der Musikvermittlerin von dem Team zu vergeben.

Die Teamleistung wird aber noch an anderen Rahmenbedingungen deutlich. Unter anderem müssen sämtliche Gestaltungsprinzipien des Formatentwurfs in die Saisonplanung miteinbezogen werden, denn das Format soll in das reguläre Programm integriert werden. Es kann sich einpassen und bestehende Konzerte, sozusagen den Normalbetrieb miteinbeziehen in seine Umsetzung des ersten, dritten und vierten Abends (manche Konzertorte bieten auch regelmäßig Hausführungen an); insofern ist oft das ‚Grundgerüst‘, das zum Formatentwurf nötig ist, ggf. schon vorhanden bzw. mit wenig zusätzlichem Aufwand zu betreiben.

Vor allem nach Ende des vierten Konzertabends wird das Team noch einmal besonders wichtig: Falls das Team des Konzert-Ortes diese personellen Kapazitäten hat, kann im Rahmen der Evaluation eine Besucherbindungsmaßnahme eingebunden werden. Auf der Rückmeldung könnte nach der Erlaubnis gefragt werden, Infomaterial auch weiterhin an die angegebene Mailadresse senden zu dürfen. Darüber hinaus bieten sich natürlich weitere Möglichkeiten, die, je nach Ausrichtung des Konzertortes bzw. des Ensembles, angewendet werden können. Beispielsweise könnten die Erwachsenen, die nun einmal den Ort an vier Abenden kennengelernt haben, über weitere Veranstaltungen informiert werden, und auch angesprochen werden, ob sie beispielsweise als Ehrenamtliche tätig werden möchten. Damit würde durch den Formatentwurf auch für den Konzertort bzw. das Ensemble ein Marketing-Nutzen geschaffen.

Dass das Format auf vier Abende ausgelegt ist, hat auch den Grund der Wiederholung. Musikvermittlung für Erwachsene soll nicht bei einem einzigen Musikerlebnis am Konzertort stehen bleiben. Zeitgemäße Musikvermittlung für Erwachsene bedeutet Wiederholung der Beschäftigung mit Musik auf vielfältigste Weise und – wenn man der Überzeugung der Autorin dieser Arbeit folgt – auch die Heranführung an einen Konzertort. Musikvermittlung kann ein Bewusstsein schaffen für die Zusammenhänge von Künstlerinnendasein mit kreativer Arbeit, wie die Zeitumstände auf das Geschlechterbild wirken und anders herum, wie unbekannte Töne das Publikum reizen und das wiederum eine bestimmte Musiksprache einer bestimmten Epoche beeinflusst oder wie das Alltagsleben den Kompositionsprozess beeinflusst; so kann Musikvermittlung Stück für Stück vermitteln und die Zuhörerinnen anregen, immer wieder zur Musik zu gehen und sich mit ihr zu beschäftigen durch eigenes Musizieren, das Darübersprechen, Nachdenken und Hören. Dabei sind die explizite Ansprache und die Orts-Hinführung nicht Schlusspunkt der Vermittlung, sondern ihr Einstieg. Denn trotz dieser detailreichen Überlegungen zur Formatgestaltung bleibt – auch das ist ein wichtiger und mehrfach erwähnter Aspekt der Musikvermittlung für

Erwachsene – die Vermittlungsleistung also eine Geschichte mit unsicherem Ausgang. Kein noch so überdachtes Format kann erfolgreiche Vermittlung garantieren! Vermittlung kann helfen, ‚auf den Geschmack‘ der klassischen Musik zu kommen, ist aber kein Zaubermittel. Zeitgemäße Musikvermittlung für Erwachsene bedeutet deswegen auch nach Signalisierung der Ansprechbarkeit, die Zuhörerinnen selbst bewerten zu lassen und sie in das Erlebnis Musik zu entlassen.

IX. Fazit

Musikvermittlung für Erwachsene entsteht, so zeigte diese Arbeit, im Spannungsbereich von vielen verschiedenen Disziplinen und Diskursen.

Die Recherche-Ergebnisse belegen, dass deutschlandweit viele Formate konzipiert und erprobt werden: Es besteht eine Öffnung zu digitalen Formaten, verschiedenste mediale Möglichkeiten werden im Konzertsaal und darüber hinaus genutzt, um Menschen an klassische Musik heranzuführen.

Die Analyse der Ergebnisse hat aber auch gezeigt, dass die Sparte ‚Musikvermittlung für Erwachsene‘ noch Konkretisierungsbedarf hat. Dies betrifft ihre Zielsetzung, was mit den Formaten erreicht werden soll, aber auch ihre Zielgruppe. Hochinteressant war bei der Analyse der Ergebnisse zu sehen, welche Vorstellungen von klassischer Musik direkt oder indirekt transportiert werden: Von einer traditionsreichen, wertvollen Kunst, die zu bewahren ist, war ebenso die Rede wie von einem erlebnis-versprechenden Performance-Event, das für gute Unterhaltung sorgt, manchmal wurden auch beide Aspekte kombiniert.

In dieser Arbeit wurde der Zusammenhang zwischen gesellschaftlichen Tendenzen und der Entwicklung von Formaten der Musikvermittlung für Erwachsene deutlich. Das Formatkonzept in Kapitel VIII argumentiert darüber hinaus, dass es Formate geben muss, die ihren Blick nicht allein auf musikalisches Material oder pädagogische Überzeugungen, sondern auch auf gesellschaftliche Bedingungen, in denen Erwachsene leben, richten, um zeitgemäße Musikvermittlung für Erwachsene zu praktizieren. Das bedeutet nicht, sich einem Diskurs wie der Leistungsgesellschaft und Aufmerksamkeitsarmut zu unterwerfen, sondern die Existenz solcher Diskurse in der Konzeption eines Musikvermittlungsformats für Erwachsene konsequent mit zu berücksichtigen.

Zielsetzung dieser Arbeit war es darüber hinaus, Musikvermittlung als Disziplin theoretisch zu festigen, mit dem besonderen Schwerpunkt auf der Musikvermittlung für Erwachsene. Verschiedene Perspektiven wurden dabei miteinbezogen: Zunächst wurde Musikvermittlung als

Teil der Musikwissenschaften definiert, die wiederum von kulturwissenschaftlichen Theorieansätzen profitieren können. Musikvermittlung wurde somit als Teildisziplin beschrieben, die sich nicht nur der Kernkompetenz der Werkanalyse, sondern auch der Methoden der Narratologie bedient. Und auch bei der ‚elementaren‘ Methode der Musikwissenschaften, der Werkanalyse, wurde mit Rückgriff auf Martin Geck argumentiert, dass sich selbst diese Basis-Methode der Disziplin öffnen lässt.

Reckwitz‘ Beobachtung, die Individualisierung der Gesellschaft trage dazu bei, dass sich Menschen in westlichen Gesellschaften verstärkt der Kuratierung ihres Lebens widmen, konnte gewinnbringend auf den Blickpunkt der Dissertation angewandt werden. Die Notwendigkeit bzw. der Wunsch, alle Bereiche des Lebens zu kuratieren, ist eine Entwicklung, die besondere Ruhepole im Alltag erfordert. Der Beruf ist hektisch, das Leben durchgeplant, die Erholung in dem ‚Meer an Möglichkeiten‘ umso dringlicher. Hier kann klassische Musik und ihre Vermittlung ansetzen. Klassische Musik kann eine Art Lebenshilfe sein, kann dem Bedürfnis nach Ruhe, Selbstreflexion und Versunkenheit mit Anspruch entgegenkommen. Die Vermittlung von klassischer Musik für Erwachsene ist somit ein zeitgemäßer, weil zeitgeforderter Berufszweig, der sich direkt an den Wünschen der Gesellschaft, an den Wünschen des Publikums orientiert, ohne dabei in Verflachung verfallen zu müssen oder sich anzubiedern. Der ‚hochkulturelle‘ Inhalt der klassischen Musik hat den großen Vorteil, dass Musikvermittlung für Erwachsene mit einem Inhalt umgeht, der Anspruch und nie ermüdende Inhalte des Lebens-Nachdenkens bietet, über sich selbst, seine Umwelt, die Gesellschaft, in der man lebt. So werden Möglichkeiten der Auseinandersetzung eröffnet, sowohl über persönliche (Wer bin ich? Was ist Liebe, Hingabe, Verzweiflung? Wie gehe ich mit meiner eigenen Endlichkeit um?) als auch über gesamt-gesellschaftliche Fragen nachzudenken (Wie wollen wir leben? ...).

In der Auseinandersetzung mit Musikvermittlung für Erwachsene wurde sehr deutlich, dass dieses Betätigungsfeld insofern aufwändig

zu praktizieren ist, als man das Gesamtsystem, das diese Praxis umgibt, mitbeachten muss: Akteurinnen, Inhalte, Kontexte, Sprache und Wortwahl, Musikstückauswahl und nicht zuletzt die persönliche Haltung zur Musik. Damit weist Musikvermittlung eine Parallele zur gesellschaftlichen Gegenwart auf, die ebenso vielfältig, ‚gleichzeitig‘ und komplex ist.

Eine wesentliche Aussage dieser Dissertation ist: Der Besuch eines Konzerts klassischer Musik bedeutet in erster Linie, dem Alltag enthoben zu werden und die Energie der Musikerinnen zu spüren, die live musizieren. Dazu müssen sich die Formate, aber auch die Orte, an denen Konzerte klassischer Musik stattfinden, um musikalische Qualität bemühen. Es ist essentiell, auch den Ort zu schätzen, der solchen Konzerten eine Umgebung bietet. Diese Überzeugung beinhaltet außerdem, die Möglichkeiten der Vermittlung von Musik für Erwachsene auch von diesen Orten ausgehend zu ergründen.

Es sollte grundsätzlich die Möglichkeit gegeben werden, Angebote und Orchester digital zu erleben und somit, kennenzulernen, um – der formulierten Schwerpunktsetzung dieser Arbeit folgend – den Konzertort und das Team vorzustellen. Auf diese Art und Weise ‚Zugang‘ zu schaffen, kann auch unter den Bedingungen einer globalen Pandemie hilfreich sein, das Publikum an digitale Rezeptionsmöglichkeiten zu gewöhnen. Im Digitalen liegt die große Chance, auf Musik neugierig zu machen, sich dem Publikum zu öffnen, wirklich egalitär, wirklich ‚Musik für alle‘ zu praktizieren. Es ist deshalb entscheidend, dass die digitalen Angebote, die digitale Öffnung keine Sonderauszeichnung mehr verdient, sondern dass sich das Bewusstsein dahingehend ändert, dass digitale Formate eine Qualität neben dem Live-Erlebnis haben (unter anderem auch für mobilitätseingeschränkte Menschen, deren Anzahl in einer alternden Gesellschaft steigt). Die Coronapandemie machte im Positiven bewusst, wie beweglich manche Ensembles und Kulturinstitutionen in Bezug auf digitale Möglichkeiten sein können, wenn es eine Nachfrage gibt, und wenn Institutionen bzw. Ensembles die Initiative

ergreifen, und betonen, Kultur ist systemimmanent, nicht systemrelevant, und digitale Schritte tut.⁴⁶¹

Die Coronapandemie machte außerdem deutlich, inwiefern klassische Musik und digitale Möglichkeiten zusammengedacht werden können. Es wurde ein Zusammenspiel von digitalen Inhalten und ‚konzertanter Realität‘ nötig, um das Musik-Machen sowohl im Lockdown als auch in der kurzen ‚Tauwetter-Periode‘ im Sommer 2021 zu ermöglichen. In diesem Kontext ist hervorzuheben, dass die erhobenen Daten einen interessanten Zeitraum betrachten. Durch die Coronapandemie, die eine Saison nach dem Untersuchungszeitraum ausbrach, stand der Kulturbereich vor großen Herausforderungen, und Lösungen mussten gefunden werden. Die Daten geben daher einen spannenden Einblick in die Saison vor Corona, in der Digitales wichtig war, aber nicht entscheidend. Das ist jetzt anders, digitale Lösungen und Angebote müssen mitgedacht werden, um Kulturangebote flexibler zu machen⁴⁶². Insofern enthält die Erhebung eine spannende Perspektive auf diese Umbruchzeit. Wie digitale Formate Kulturelles ‚befeuern‘ können, wird diskutiert⁴⁶³, ebenso, dass die Pandemie das Bedürfnis nach Live-Erlebnissen verstärkt⁴⁶⁴. Es gibt Bestrebungen, Musikvermittlung als ‚community music‘ umzusetzen, also als Konzept der Mitarbeit von Professionals und Bürgerinnen, der Öffnung und

⁴⁶¹ Vgl. dazu beispielsweise die Aerosol-Studie des Konzerthaus Dortmund: Konzerthaus Dortmund GmbH: „Aerosolstudie des Fraunhofer Heinrich-Hertz-Instituts“. In: [konzerthaus-dortmund.de: https://www.konzerthaus-dortmund.de/aerosolstudie/](https://www.konzerthaus-dortmund.de/aerosolstudie/). [09.03.21] oder die kurzen Clips des Württembergischen Kammerorchesters Heilbronn: Württembergisches Kammerorchester Heilbronn: „WKO@Home“. In: [wko-heilbronn.de: https://www.wko-heilbronn.de/medien/wkohome/](https://www.wko-heilbronn.de/medien/wkohome/). [09.03.21]

⁴⁶² Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF); Humanities in the European Research Area (HERA): *Europäische Förderbekanntmachung zum Thema „Transformationen: Soziale und kulturelle Dynamiken im digitalen Zeitalter“*: <https://www.bmbf.de/foerderungen/bekanntmachung-3525.html>. [18.05.21]

⁴⁶³ Vgl. Noltze, Holger: *World Wide Wunderkammer. Ästhetische Erfahrung in der digitalen Revolution*. Hamburg: Edition Körber-Stiftung, 2020.

⁴⁶⁴ Vgl. Uthoff, Jens: „Wir hören nicht nur mit den Ohren“. Interview mit der Max-Planck-Forscherin Melanie Wald-Fuhrmann. In: ZEIT online, 2020: <https://www.zeit.de/kultur/musik/2020-03/konzerte-streaming-live-unterschied-stimulation>. [09.03.21]

dem Bewusstsein, dass Konzertorte teil eines Stadtkollektivs sind⁴⁶⁵; und digitale Vermittlung ist kein Fremdwort mehr⁴⁶⁶.

Schließlich stellt sich neben diese neuen praktischen Möglichkeiten der Vermittlung die Frage nach der Verbindung zur Musikvermittlungsforschung. Die Bemühung zur Professionalisierung der Musikvermittlung für Erwachsene ist weiter voranzutreiben, was die Einbeziehung erforschter Fakten miteinbezieht. Wo gibt es Begegnungsräume von Forschung und Praxis? Es muss weiterhin interdisziplinär gedacht und gearbeitet werden in der Musikvermittlung, denn sie ist und bleibt echte Beziehungsarbeit: zwischen Vermittelnden und Publikum, zwischen Konzertort und Öffentlichkeit, zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Forschung und Praxis.

⁴⁶⁵ Vgl. Symphoniker Hamburg e. V.: „Das denkende Orchester“. In: symphonikerhamburg.de: <https://www.symphonikerhamburg.de/thinking-orchestra/>. [09.03.21]

⁴⁶⁶ Vgl. Staatsoper Stuttgart: „JOIN us @ home“. In: staatsoper-stuttgart.de: <https://www.staatsoper-stuttgart.de/join/join-us-at-home/>. [09.03.21]

Literaturverzeichnis

- Aachener Wohnzimmerkonzerte e.V.: *Aachener Wohnzimmerkonzerte*: <https://aachener-wohnzimmerkonzerte.de/>. [26.04.21]
- Arnold, Rolf: *Erwachsenenbildung. Eine Einführung in Grundlagen, Probleme und Perspektiven*. Düsseldorf: Patmos-Verl., 2001.
- Arts Council England: „Music Education Hubs“. In: [artscouncil.org.uk: https://www.artscouncil.org.uk/music-education/music-education-hubs#section-4](https://www.artscouncil.org.uk/music-education/music-education-hubs#section-4). [14.03.21]
- Benz, Wolfgang: *Geschichte des Dritten Reiches*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2000.
- Bieri, Peter: „Wie wäre es, gebildet zu sein?“ Festrede an der Pädagogischen Hochschule Bern. In: [futuriii.de](http://futur-iii.de/wp-content/uploads/sites/6/2015/05/Bieri-Bildung.pdf), 2005: <http://futur-iii.de/wp-content/uploads/sites/6/2015/05/Bieri-Bildung.pdf>. [13.04.21]
- Bugiel, Lukas: „Wenn man von der Krise spricht. Diskursanalytische Untersuchung zur ‚Krise des Konzerts‘ in Musik- und musikpädagogischen Zeitschriften.“ In: Constanze Rora/Alexander Cvetko (Hrsg.): *Konzertpädagogik* (= Musik im Diskurs, Bd. 26). Aachen: Shaker, 2015.
- Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF); Humanities in the European Research Area (HERA): *Europäische Förderbekanntmachung zum Thema „Transformationen: Soziale und kulturelle Dynamiken im digitalen Zeitalter“*: <https://www.bmbf.de/foerderungen/bekanntmachung-3525.html>. [18.05.21]
- Bundesregierung: „Bildungsbericht 2018. Trend zu höherer Bildung hält an“. In: [Bundesregierung.de](https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/trend-zu-hoeherer-bildung-haelt-an-1140844), 2018: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/trend-zu-hoeherer-bildung-haelt-an-1140844>. [13.04.21]
- Bundeszentrale für politische Bildung [Hrsg.]: *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland*. Bonn: Clausen & Bosse, 2016.
- Büro für Konzertpädagogik: „Portrait“. In: [Konzertpädagogik.de: http://konzertpaedagogik.de/category/portrait/](http://konzertpaedagogik.de/category/portrait/). [12.03.21]
- ClassiConn Dortmund GmbH & Co KG: „Häufig gestellte Fragen“. In: [takt1.de: https://www.takt1.de/faq/](https://www.takt1.de/faq/). [14.03.21]
- ClassiConn Dortmund GmbH & Co KG: *takt1 – Das Beste der klassischen Musik im Netz*: <https://www.takt1.de/>. [14.03.21]
- Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Bremen: Laaber 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6).
- Deutsche Orchestervereinigung: „Deutsche Orchesterkonferenz“. In: [dov.org: https://www.dov.org/projekte-kampagnen/deutsche-orchesterkonferenz](https://www.dov.org/projekte-kampagnen/deutsche-orchesterkonferenz). [08.03.21]
- Deutsche Orchestervereinigung: „Klassikland Deutschland“. In: [dov.org: https://www.dov.org/klassikland-deutschland](https://www.dov.org/klassikland-deutschland). [08.03.21]

Deutsche Orchestervereinigung: „Weitere Ensembles“. In: dov.org: <https://www.dov.org/klassikland-deutschland/weitere-ensembles>. [20.04.21]

Deutscher Bundestag, 16. Wahlperiode: *Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“*: <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf>. [16.03.21]

Eberwein, Anke: *Konzertpädagogik – Konzeptionen von Konzerten für Kinder und Jugendliche*. Hildesheim: Hildesheimer Universitätsschriften Band 6, 1998.

Erhard, Ludwig: *Wohlstand für Alle*. Berlin: Econ Verlag, 2020 [1957].

Falk, John H.; Dierking, Lynn D.: *Learning from museums*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2018.

Florida, Richard: *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books, 2002.

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer, 2007.

Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Gatterburg, Angela: „Es ist eine leise Revolution im Gange“. In: SPIEGEL.de, 2016: <https://www.spiegel.de/gesundheit/psychologie/achtsamkeit-kein-trend-eine-revolution-a-1127610.html>. [26.04.21]

Geck, Martin: „Von Carl Dahlhaus zu Umberto Eco. Kontingenz in der Musikanalyse“ In: Sauerwald, Burkhard; Erlach, Thomas [Hrsg.]: *Rollenspiele. Musikpädagogik zwischen Bühne, Popkultur und Wissenschaft. Festschrift für Mechthild von Schoenebeck zum 65. Geburtstag*. Berlin: Peter Lang, 2014.

Günster, Lisa Marie: *Konzert +. Wie Erwachsenen Musik vermittelt werden kann*. Dortmund, 2015 (unveröffentlicht).

Hoffmann, Hilmar: *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*. Frankfurt am Main: Fischer-Verlag, 1979.

Holm, Friederike: *Musikvermittlung für Erwachsene: Chancen und Grenzen für das Konzertwesen der Zukunft*. Saarbrücken: VDM-Verlag, 2009.

Hornberger, Barbara: „Musik-Kultur-Pädagogik. Kulturwissenschaftliche Fragen und Perspektiven“. In: Kulturelle Bildung online, 2020: <https://www.kubi-online.de/index.php/artikel/musik-kultur-paedagogik-kulturwissenschaftliche-fragen-perspektiven>. [17.03.21], zitiert wird aus einem erzeugten pdf.

Hüttmann, Rebekka: *Wege der Vermittlung von Musik. Ein Konzept auf der Grundlage allgemeiner Gestaltungsprinzipien*. Darmstadt: Wißner-Verlag, 2009.

IDAGIO GmbH: *Willkommen bei IDAGIO. Das weltweit einzige Audio-Streaming + Konzertangebot für klassische Musik*: <https://www.idagio.com/de/>. [14.03.21]

Koller, Hans-Christoph; Lüders, Jenny: „Möglichkeiten und Grenzen der Foucaultschen Diskursanalyse“. In: Ricken, Norbert; Rieger-Ladich, Markus [Hrsg.]: *Michel Foucault: Pädagogische Lektüren*. Wiesbaden: Springer-Verlag, 2004.

Konzerthaus Dortmund GmbH: „Aerosolstudie des Fraunhofer Heinrich-Hertz-Instituts“. In: konzerthaus-dortmund.de: <https://www.konzerthaus-dortmund.de/aerosolstudie/>. [09.03.21]

Körper-Stiftung: „Abschluss der Körper Masterclass on Music Education“. In: koerber-stiftung.de, 2016: <https://www.koerber-stiftung.de/abschluss-der-koerber-masterclass-on-music-education-607>. [14.03.21]

Körper-Stiftung: *The Art of Music Education. Creating Mindsets for Concert Halls*: <https://www.music-education.hamburg/>. [08.03.21]

Knaus, Kordula: *Musikwissenschaft studieren. Arbeitstechnische und methodische Grundlagen*. München: UTZ-Verlag, 2012.

Kultur Ruhr GmbH: „15. August – 28. September 2014“. In: Archiv Ruhrtriennale, 2014: <https://archiv.ruhrtriennale.de/archiv/2014>. [14.03.21]

Kulturstiftung des Bundes: „Die Stiftung stellt sich vor. Das Profil der Kulturstiftung des Bundes“. In: kulturstiftung-des-bundes.de: <https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung.html>. [16.03.21]

Landry, Charles; Murray, Chris: *Psychology & the city: the hidden dimension*. Bournes Green: Comedia, 2017.

Mandel, Birgit: „Sich nützlich machen für das gesellschaftliche Zusammenleben - Neue Leitbilder für öffentlich getragene Kultureinrichtungen“. In: Kulturelle Bildung online, 2020: <https://www.kubi-online.de/artikel/sich-nuetzlich-machen-gesellschaftliche-zusammenleben-neue-leitbilder-oeffentlich-getragene> [13.04.21]

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen: „Dritte Orte“. In: mkw.nrw: <https://www.mkw.nrw/kultur/foerderungen/dritte-orte>. [13.11.20]

Müller, Anne: „Die Mittelalten. Was sagt die Besucherforschung zum Publikum zwischen 30 und 49 Jahren?“ In: *Das Orchester* 61 (2014), 5.

N.N.: „Gesundheitsreport 2020. Zahl der Fehltage wegen psychischer Erkrankungen so hoch wie nie“. In: [Tagesspiegel.de](http://tagesspiegel.de): <https://www.tagesspiegel.de/wirtschaft/gesundheitsreport-2020-zahl-der-fehltage-wegen-psychischer-erkrankungen-so-hoch-wie-nie/25494602.html>. [13.04.21]

nusic.de; Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling
gGmbH: *nusic. Onlinebiotop für Klassik und Musikkultur*:
<https://www.nusic.de/>. [14.03.21]

Noltze, Holger: *Die Leichtigkeitslüge. Über Musik, Medien und Komplexität*. Hamburg: Edition Körber-Stiftung, 2010.

Noltze, Holger: *World Wide Wunderkammer. Ästhetische Erfahrung in der digitalen Revolution*. Hamburg: Edition Körber-Stiftung, 2020.

Oldenburg, Ray: *The great good place*. New York: Marlowe, 1999

Presse- und Informationsamt der Bundesregierung: „Staatsministerin Monika Grütters - Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien“. In: [bundesregierung.de: https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/staatsministerin-und-ihr-amt/aufgaben](https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/staatsministerin-und-ihr-amt/aufgaben). [17.03.21]

Rat für Kulturelle Bildung e. V.: „Publikationen“. In: <https://www.rat-kulturelle-bildung.de/publikationen> [15.12.21].

Rat für Kulturelle Bildung e. V.: *Zur Sache. Kulturelle Bildung: Gegenstände, Praktiken und Felder*. Essen, 2015.

Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp, 2018.

Renz, Thomas: *Nicht-Besucherforschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience-Development*. Bielefeld: Transcript, 2016.

Renz, Thomas: „Nicht-BesucherInnen öffentlich geförderter Kulturveranstaltungen. Der Forschungsstand zur kulturellen Teilhabe in Deutschland“. In: *Kulturelle Bildung online*, 2016: <https://www.kubi-online.de/artikel/nicht-besucherinnen-oeffentlich-gefoerderter-kulturveranstaltungen-forschungsstand-zur> [13.04.21].

Reuband, Karl-Heinz: „Musikpräferenzen und Musikpublika“. In: *Deutscher Musikrat /Deutsches Musikinformationszentrum (Hrsg.): Musikleben in Deutschland*. Bonn: 2019: http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/reuband.pdf. [13.04.21]

Rhein, Stefanie: „Musikpublikum und Musikpublikumsforschung“ In: *Glogner-Pilz, Patrick; Föhl, Patrick S.: Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und -befunde*. Wiesbaden: Springer 2016.

Rhythm Is It! Deutschland: Boomtown Media, 2004. Regie: Thomas Grube, Enrique Sánchez Lansch. Drehbuch: Thomas Grube. Film. Dauer: 100 Minuten, Farbe.

Rogge, Jörg: „Narratologie interdisziplinär. Überlegungen zur Methode und Heuristik des historischen Erzählens.“ In: *Oberhaus, Lars; Unseld, Melanie [Hrsg.]: Musikpädagogik der Musikgeschichte. Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Münster/New York: Waxmann, 2016.

Rüdiger, Wolfgang [Hrsg.]: *Musikvermittlung – wozu? Umriss und Perspektiven eines jungen Arbeitsfeldes*. Mainz: Schott, 2014.

- Schellhammer, Barbara: *Wie lernen Erwachsene (heute)? Eine transdisziplinäre Einführung in die Erwachsenenbildung*. Weinheim/Basel: Beltz Juventa, 2017.
- Schneider, Ernst Klaus; Stiller, Barbara; Wimmer, Constanze: *Spielräume Musikvermittlung. Konzerte für Kinder entwickeln, gestalten, erleben*. Regensburg: ConBrio, 2002.
- Scholze, Johann Sigismund: *Sperontes' singende Muße an der Pleiße in 2 mahl 50 Oden, der neuesten und besten musicalischen Stücke mit den darzu gehörigen Melodien zu beliebter Clavier-Übung und Gemüths-Ergötzung*. Leipzig: VEB-Verlag, 1964 [1736].
- Schwanitz, Dietrich: *Bildung. Alles, was man wissen muss*. München: Goldmann, 1999.
- Scott, Mike; European Trade Union Institute [Hrsg.]: *Climate Change: Implications for Employment. Key Findings from the Intergovernmental Panel on Climate Change Fifth Assessment Report*, 2015:
https://www.etui.org/sites/default/files/IPCC_AR5_Employment_Summary_FINAL_Web.pdf. [15.03.21]
- Seliger, Berthold: *Klassikkampf. Ernste Musik, Bildung und Kultur für alle*. Berlin: Matthes & Seitz, 2017.
- Sennett, Richard: *Die offene Stadt. Eine Ethik des Bauens und Bewohnens*. München: Hanser Berlin, 2018
- Sinus Markt- und Sozialforschung GmbH: „SINUS-MILIEUS@DEUTSCHLAND“. In: sinus-institut.de: <https://www.sinus-institut.de/sinus-loesungen/sinus-milieus-deutschland/>. [15.03.21]
- Staatsoper Stuttgart: „JOIN us @ home“. In: staatsoper-stuttgart.de: <https://www.staatsoper-stuttgart.de/join/join-us-at-home/>. [09.03.21]
- Strauss, Anselm L. ; Glaser, Barney G.: *The discovery of grounded theory. Strategies for qualitative research*. New York: Routledge, 2017 [1999].
- Strawinsky, Igor: *Musikalische Poetik*. Insel-Verlag: Wiesbaden 1960.
- Symphoniker Hamburg e. V.: „Das denkende Orchester“. In: symphonikerhamburg.de: <https://www.symphonikerhamburg.de/thinking-orchestra/>. [09.03.21]
- Tafel Deutschland e.V.: *Die Tafeln. Lebensmittel retten. Menschen helfen*: <https://www.tafel.de/>. [09.03.21]
- Themenseite diverser Autorinnen: „Achtsamkeit“. In: ZEIT online, 2021: <https://www.zeit.de/thema/achtsamkeit>. [26.04.21]
- Tröndle, Martin [Hrsg.]: *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld: transcript, 2009.
- Kirchberg, Volker: „Annäherung an die Konzertstätte. Eine Typologie der (Un-) Gewöhnlichkeit.“ In: Tröndle 2009.
- Tröndle, Martin [Hrsg.]: *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*. Bielefeld: transcript, 2018.

Gembris, Heiner; Menze, Jonas: „Zwischen Publikumsschwund und Publikumsentwicklung. Perspektiven für Musikerberuf, Musikpädagogik und Kulturpolitik“. In: Tröndle 2018.

Rebstock, Matthias: „Strategien zur Produktion von Präsenz II“. In: Tröndle 2018.

Wald-Fuhrmann, Melanie; Toelle, Jutta; Seibert, Christoph: „Live und interaktiv: ästhetisches Erleben im Konzert als Gegenstand empirischer Forschung“. In: Tröndle 2018.

Unsel, Melanie: „Musikgeschichte und/als Kulturgeschichte. Skizzen eines musikhistoriographischen Modells am Beispiel der Musikkultur um 1800“ In: Oberhaus, Lars; Unsel, Melanie [Hrsg.]: *Musikpädagogik der Musikgeschichte. Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Münster/New York: Waxmann, 2016.

Uthoff, Jens: „Wir hören nicht nur mit den Ohren“. Interview mit der Max-Planck-Forscherin Melanie Wald-Fuhrmann. In: ZEIT online, 2020: <https://www.zeit.de/kultur/musik/2020-03/konzerte-streaming-live-unterschied-stimulation>. [09.03.21]

VAN Verlag GmbH: *VAN. Online-Magazin für klassische Musik*: <https://www.van-magazin.de/>. [14.03.21]

Von Beyme, Klaus: *Kulturpolitik in Deutschland. Von der Staatsförderung zur Kreativwirtschaft*. Wiesbaden: Springer, 2012.

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

Württembergisches Kammerorchester Heilbronn: „WKO@Home“. In: [wko-heilbronn.de: https://www.wko-heilbronn.de/medien/wkohome/](https://www.wko-heilbronn.de/medien/wkohome/). [09.03.21]

Anhang

Belege über Formatnummern 19, 20, 64 und 445

Quellennachweise der erhobenen Formate

Gesamtübersicht der Ensembles und Formate

KLINČACE NÓCNE FANTAZIJE KLINGENDE NACHTPHANTASIEN



PROGRAM
PROGRAMM

ENSEMBLE „CHORDOPHONE“:

Bettina Witke - 1. Violine

Matthias Reichel - 2. Violine, kleine sorbische Geige

Arthur Malinowski - Viola, große sorbische Geige

Helfried Knopsmeier - Violoncello

Liza Čornakowa - Gesang, Rezitation

Ohara Clementi und Alexander Bolk - Tanz

Přeće? Són? Woprawdźitosć?

Tute prašenja zaběraja nas při interpretaciji serbskeju spěwow, kiž wječor,
mjez druhim ze serbskimi instrumentami, wobrubitej.

Kelko agresije a cunjósće ale tež zadwělowanja a nadźije tči we wuprajenjach kruchow?
Runje tute elementy čłowjeskeje fantazije namakamy w smyčkowymaj kwartetomaj,

kiž staratej so tež wo wosebity raz nócneje scenerije.

Zhromadne džěło z Lizu Čornakowej a rejowarjomaj Serbskeho ludoweho ansambla
inspirowaše nas, prašenja stajeć a je wułożować.

Wunsch? Traum? Wirklichkeit?

Diese Fragen beschäftigen uns bei der Interpretation der beiden sorbischen Lieder,
die den Abend, unter anderem mit sorbischen Instrumenten, umrahmen.

Wie viel Aggression und Sanftmut, oder auch Verzweiflung und Hoffnung stecken in ihren Aussagen?

Eben diese Elemente menschlicher Phantasie begegneten uns in den zwei Streichquartetten,
die der Nachtszenarie ihren Charakter geben.

Die gemeinsame Arbeit mit Lisa Zschornack und den Tänzern des Sorbischen National-Ensembles
inspirierte uns, zu hinterfragen und zu deuten.

„Budžer - Der Wecker“ aus Litschen

Leopold Haupt (1797 - 1883), Jan Arnošt Smoler (1816 - 1884)

aus „Volkslieder der Wenden in der Ober- und Niederlausitz“

(„Pěsnički hornich a delnich Łužiskich Serbow“) 1841 / 1843

Bearbeitung: Helfried Knopsmeier

Dieses obersorbische Lied umschreibt die nächtliche Suche eines Liebespaares nach ungestörter Zweisamkeit...

Zum gesprochenen Text erklingt in den Instrumentalteilen die Melodie des Liedes.

„Quasi una Fantasia“ op. 64, 1991

Henryk Mikołaj Gorecki (1933 - 2010)

Das vierteilige Werk des polnischen Komponisten bedient sich einer rauen musikalischen Sprache.

Folkloristische Motive der Hohen Tatra werden obsessiv wiederholt und entwickeln eine aggressive Energie, die nur teilweise Besänftigung erfährt.

PŘESTAWKA · PAUSE

„Adiemus variations for string quartet“

Karl Jenkins (*1944)

Es erklingt die Instrumentalfassung des walisischen Komponisten.

Die vokale Ursprungsfassung, die ihre Uraufführung 1995 erlebte, bedient sich einer reinen Phantasiesprache.

Sie ist Ausdruck der Hoffnung, zwischenmenschliche Begrenzungen zu überbrücken.

„Dobra noc - Gute Nacht“ aus Burg

Leopold Haupt, Jan Arnošt Smoler

Haupt und Smoler wollten, wie Jenkins bei „Adiemus“, Brücken schlagen, Hoffnung wecken,

Grenzen sprengen, ein Miteinander ermöglichen...

Zitat: „... Obwohl wir uns bemüht haben, ganz wort- und formgetreu das Original wiederzugeben, so war uns doch daran gelegen, eine Übersetzung zu liefern, die sich wie ein deutsches Volkslied singen ließe...“

In diesem obersorbischen Lied beklagt eine junge Frau ihre versunkene Liebe.

Die Schlussworte „... da lass die Sorgen weichen, da lass den Spielmann streichen - zu tausend guter Nacht.“

lassen in ihrer Deutung der Phantasie freien Lauf...



Serbski ludowy ansambl ptzwr
Sorbisches National-Ensemble gGmbH
Wonkowna Lawska 2 · Äußere Lauenstraße 2
02625 Budyšin · Bautzen
Tel.: +49 3591 358 0
faks · Fax: +49 3591 358 135
E-Mail: info@sne-gmbh.com
www.ansambl.de

intendantka · Intendantin: Judith Kubicec
jednačelka · Geschäftsführerin: Diana Wagnerec

SLA spěchuje so wot Założby za serbski lud, kotraž dóstawa lětnje přiražki z dawkowych srědkow na zakładze hospodarskich planow Němskeho zwjazkowego sejma, Krajneho sejma Braniborskeje a Sakskeho krajneho sejma a wot Kulturneho ruma Hornja Łužica-Delnja Šleska.

Das SNE wird gefördert durch die Stiftung für das sorbische Volk, die jährlich auf der Grundlage der beschlossenen Haushalte des Deutschen Bundestages, des Landtages Brandenburg und des Sächsischen Landtages Zuwendungen aus Steuermitteln erhält, sowie durch den Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien.



Hudźba a teksty z knihi Jurja Brězana

MOJA ARCHA HORNÍ HAJNĀ

BRUDER BAUM UND SCHWESTER LERCHE

TRIO CON MOTO:

Hanka Tiedemann
fleta · Flöte

Bettina Witke
violina · Violine

Helfried Knopsmeier
violoncello · Violoncello

Měrko Brankač
čítar · Sprecher

Program
Programm



Joseph Haydn (1732-1809)
z „Londoner Trios“
1. Satz Allegro moderato

Jan Arnošt Smoler (1816-1884)
„Nedělní přeřídženje“
wobdž. Helfried Knopsmeier

ludowy spěw
Greensleeves

Jean Sibelius (1865-1957)
„Wassertropfen“
Wizlaw von Rügen (1265-1325)
„Der herbest kumt uns“
(žnjowodžakny spěw)
duetaj za husle a cello
wobdž. Helfried Knopsmeier

Georges Bizet (1838-1875)
„Impromptu“

Johann Sebastian Bach (1685 -1750)
z **Triosonate C-Dur BWV 1037**
Largo
Gigue

Ferruccio Busoni (1866-1924)
„Kleiner Mohrentanz“
duet za pišťátku a cello

Jan Cyž (*1955)
„5 kuskov za fletu a wioloncello“
I, II, III, V

Georg Philipp Telemann (1681-1767)
Sonate c-Moll
4. Satz Allegro

ludowy spěw
„Heiße Kathreinerle“
wobdž. Helfried Knopsmeier

Pjotr Iljitsch Tschaikowski (1840-1893)
Barcarole

Georg Philipp Telemann
Sonate c-Moll
1. Satz Largo

ludowy spěw
„Es saß ein klein wild Vögelein“
wobdž. Helfried Knopsmeier

Gary Schocker (*1959)
Serenade III

Serbski ludowy ansambl ptzwr
Sorbisches National-Ensemble gGmbH
Wonkowna Lawska 2 · Äußere Lauenstraße 2
02625 Budyšin · Bautzen
Tel.: +49 3591 358 0
faks · Fax: +49 3591 358 135
E-Mail: info@sne-gmbh.com
www.ansambl.de
intendantka · Intendantin: Judith Kubicec
jednačelka · Geschäftsführerin: Diana Wagnerec

SLA spěchuje so wot Založby za serbski lud, kotraž dóstawa lětnje přiražki z dawkowych srědkow na zakładźe hospodarskich planow Němskeho zwjazkowego sejma, Krajneho sejma Braniborskeje a Sakskeho krajneho sejma a wot Kulturneho ruma Hornja Łužica-Delnja Šleska.

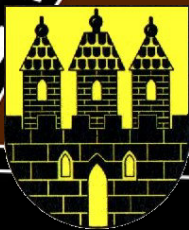
Das SNE wird gefördert durch die Stiftung für das sorbische Volk, die jährlich auf der Grundlage der beschlossenen Haushalte des Deutschen Bundestages, des Landtages Brandenburg und des Sächsischen Landtages Zuwendungen aus Steuermitteln erhält, sowie durch den Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien.



Film ab!

Best of Cinema

René Giessen, Dirigent & Moderator



Stadt
Geithain

13.09.

LEIPZIGER
SYMPHONIE
ORCHESTER

SACHSEN



Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des von den Abgeordneten des Sächsischen Landtags beschlossenen Haushaltes.

PROGRAMM:

- John Williams aus „Star Wars“: Overtüre
- Henry Mancini aus „Frühstück bei Tiffany“: Moon River
- Monty Norman aus „James Bond“: Medley
- Dmitri Schostakowitsch aus „Eyes Wide Shut“: Walzer Nr. 2
- Hans Günter Wagener Angelique – Das unbezähmbare Herz
(Overtüre)
- Ennio Morricone aus „C'era una volta il West“:
Spiel mir das Lied vom Tod
- Josef Rixner Bagatelle

PAUSE

- Vangelis aus „The Conquest of Paradise“: Main Theme
- Martin Böttcher aus „Winnetou“: Winnetou-Melodie
- Lalo Schiffrin aus „Mission Impossible“: Main Theme
- Harold Arlen aus „Der Zauberer von Oz“:
Somewhere Over The Rainbow
- Mikis Theodorakis aus „Zorbas“: Zorbas Tanz
- Jerry Herman aus „Hello, Dolly“: Hello, Dolly!
- Hans Zimmer aus „Fluch der Karibik“: Medley

Änderungen sind nicht beabsichtigt, bleiben jedoch vorbehalten!

Von: [Redacted]
 Betreff: Re: Erneute Nachfrage [Fwd: Saisonprogramm 2018/19]
 Datum: Mo, 3.05.2021, 11:25
 An: [Redacted]

Liebe Frau Günster,

sorry, dass ist mir tatsächlich wieder durch gerutscht.

Dies ist der Text für die Ankündigung der Wandelkonzerte:

Es spielen Musiker des Philharmonischen Kammerorchesters Wernigerode.
 Konzeption & Moderation: Lysann Weber

Seit dem 14. Jahrhundert thront es in seiner Pracht auf einem Sporn des Agnesberges. Doch kaum jemand kennt alle Winkel und Ecken des romantischen Schlosses, das sich den Besuchern in knapp 50 original eingerichteten historischen Wohnräumen präsentiert. Wenn die geschichtsträchtigen Mauern nur sprechen könnten, dann würden sie so manche Anekdote erzählen... Die Wandelkonzerte laden dazu ein, die Ohren zu spitzen, denn schließlich lässt sich so ein Bau wunderbar mit fantastischen Geschichten und Klängen füllen.

Ich hoffe es nützt überhaupt etwas.

Viele Grüße,

Lysann Weber
 Orchestermanagement und Konzertpädagogik

Philharmonisches Kammerorchester Wernigerode GmbH | Liebfrauenkirchhof 2 | 38855 Wernigerode

[Redacted]

Amtsgericht Stendal HRB 108122

Die Musikfeste Sachsen-Anhalts auf einem Blick:
<http://www.musikfeste-sachsen-anhalt.de/de/>

	A	B	C	D	E	F
		Ensemble	Format-nr.	Titel	Quellennachweis (URL oder Seitenanzahl im Saisonheft)	Abrufdatum
1						
2						
3	1	Sinfonieorchester Aachen			https://issuu.com/uschel/docs/konzert1819	21.04.2020
4			1	classic lounge RADICAL VIBES 1-3	31	
5			2	Music is it! - Making Waves	37	
6			3	Orchester hautnah	24	
7			4	Classix and Friends - Crossover-Konzert der Kurpark Classix	22f.	
8			5	Karlchen Klein Konzerte	38f.	
9			6	Krabbelkonzerte	38f.	
10			7	Familienkonzert 1-4	38f.	
11	2	Philharmonisches Orchester Altenburg-Gera			Saisonheft 2018/19	
12			8	Begleitende Konzerte: Symposium. Ungarische Musik gestern und heute	19	
13			9	Ein Konzert der Reihe 'Foyerkonzerte'	158	
14			10	Klassik bei Kerzenschein	151	
15			11	Bauernhofkonzerte	154	
16	3	Augsburger Philharmoniker				
17			12	Familienkonzert 1-4	https://staatstheater-augsburg.de/pressemitteilung_1_familienkonzert_einar_hat_n_vogel	23.04.2020
18	4	Baden-Badener Philharmonie			Saisonheft 2018/19	
19			13	Philharmonische Schlosskonzerte	88	
20			14	Rosenkonzerte	86	
21			15	Philharmonie am Nachmittag	40	
22	5	Bamberger Symphoniker - Bayerische Staatsphilharmonie				
23			16	Slam Symphony	https://www.bamberger-symphoniker.de/programm-tickets/slam-symphony.html	23.04.2020
24			17	Familienkonzerte	https://www.bamberger-symphoniker.de/programm-tickets/konzertuebersicht/familienkonzert-mit-juri-tetzlaff-06-04-2019.html	23.04.2020
25	6	Sächsische Bläserphilharmonie/Deutsche Bläserakademie				
26			18	Florentines Reise	http://www.mynewsdesk.com/de/leipzig/news/saechsische-blaeserphilharmonie-praesentiert-familienkonzert-florentines-reise-255442	23.04.2020
27	7	Sorbisches Kammerorchester			Einzelflyer, per Mail erhalten	
28			19	Klingende Nachtphantasien	s. Anhang	
29			20	Bruder Baum und Schwester Lerche	s. Anhang	
30	8	Berliner Philharmoniker			Saisonheft 2018/19	
31			21	Musikalische Expeditionen 1-5	169	
32			22	Kofferkonzerte	171	
33			23	Lunchkonzerte	36	
34			24	Familienkonzerte	169	

	A	B	C	D	E	F
35			25	Musiklabor	169	
36	9	Berliner Symphoniker			Saisonheft 2018/19	
37			26	Konzerte für die ganze Familie	15f.	
38	10	Deutsches Symphonie-Orchester Berlin			https://www.dso-berlin.de/media/pdf/DSO_Saisonvorschau_2018-19_Web.pdf	23.04.2020
39			27	Triestra. Innovative Begegnungen mit der freien Musikszene	59	
40			28	Casual Concerts	66	
41			29	Kulturradio-Kinderkonzerte	71	
42			30	Notturmo	127	
43	11	Orchester der Deutschen Oper Berlin			https://issuu.com/deutscheoperberlin/docs/saison_18_19	15.04.2021
44			31	Lieder und Dichter	104f.	
45			32	Tischlereikonzerter	100f.	
46	12	Konzerthausorchester Berlin			Saisonheft 2018/19	
47			33	Nach(t)gespräche	43	
48			34	Klazzik	41	
49			35	Espresso-Konzerte	42	
50			36	Hope @ 9pm	41	
51			37	2x hören	40	
52			38	Mittendrin	40	
53			39	Für die ganze Familie: Mozart-Matinee	42	
54			40	TonSpur	13	
55			41	Puppentheater mit Musik	20	
56			42	Der Grüffelo	45	
57	13	Orchester der Komischen Oper			https://issuu.com/komische_oper/docs/kop_spzh_2017-18_-_komplett_issu	24.04.2020
58			43	Führung Spezial Orchester (ab 8)	93	
59			44	Wissenschaft & Kunst. Salon der Komischen Oper Berlin und der Schering Stiftung	143	
60			45	Dinner with Lenny	21	
61			46	Kinderkonzert 1-6	110f.	
62			47	Nachtkonzert 1-4	83	
63	14	Staatskapelle Berlin				
64			48	Kinderkonzerte	76f.	
65	15	Bielefelder Philharmoniker			https://theater-bielefeld.de/fileadmin/Downloads_Drucksachen/BiPhil_Spielzeitheft1819.pdf	24.04.2020
66			49	Kinderkonzerte 1-7	65	
67			50	Klassik ab null /ab zwei	65f	
68			51	Fest! Familientag	58	
69	16	Bochumer Symphoniker			https://www.bochumer-symphoniker.de/fileadmin/user_upload/2018_05_28_Jahresprogramm_komplett_ebook.pdf	24.04.2020
70			52	BoSy Krabbelkäfer	57	
71			53	BoSy Märchenzelt	59	
72			54	BoSy Familie 1-5	55	
73			55	BoSy Salon 1-3	111	
74			56	BoSy im Bermuda3eck	113	
75			57	BoSy vor Ort	12	
76			58	Das ewige Weib - Eros und Mythos in Wagners Parsifal	24f.	
77			59	Gesprächskonzert	103	
78			60	Führung im Musikforum (ab 6)	95	
79			61	Bosy Lounge	111	
80			62	Bosy All in	38	
81			63	Bosy Pur. Ein Orchester ohne Dirigent	46	
82	17	Leipziger Symphonieorchester				
83			64	Film ab! Familienkonzert	per Mail erhalten, s. Anhang	
84	18	Beethoven Orchester Bonn			https://www.beethoven-orchester.de/wp-content/uploads/2018/06/BOB_Saisonheft_Web.pdf	07.07.2020

	A	B	C	D	E	F
85			65	Im Spiegel	34	
86			66	Kanzlerbungalow	95	
87			67	Sitzkissenkonzert	102f.	
88			68	Kinderkonzert 1-4	104	
89			69	Familienkonzert 1-4	106	
90			70	Familienatelier	113	
91	19	Brandenburger Symphoniker			Saisonheft 2018/19	
92			71	Der Gestifelte Kater	36	
93			72	Ausgesperrt	35	
94	20	Staatsorchester Braunschweig			https://staatstheater-braunschweig.de/fileadmin/Theater/PM_Download/StaatstheaterBraunschweig_Spielzeitheft_1819_Web.pdf	24.04.2020
95			73	Notenkarussell	82	
96			74	Kinderkonzert	82	
97			75	Lunchkonzert	101	
98			76	Inside the Orchestra	77	
99			77	Babykonzert	82	
100	21	Bremer Philharmoniker			Saisonheft 2018/19	
101			78	Musikwerkstatt: Philharmonischer Ausklang	89f.	
102			79	Musikwerkstatt: Familiennachmittag	89f.	
103			80	Musikwerkstatt: Musik mit Pfiff	89f.	
104			81	Schuppenkonzerte	58	
105			82	Phil für Dich	65	
106			83	Pausenphiller. Marko Letonja lädt zur Probe	47	
107			84	Himmlisches Sonntagsvergnügen	55	
108			85	5nachsechs	49	
109	22	Städtisches Orchester Bremerhaven			Saisonheft 2018/19	
110			86	Familienkonzert 1-3	83	
111	23	Robert-Schumann-Philharmonie Chemnitz			Saisonheft 2018/19	
112			87	Familienkonzerte	26	
113			88	Klasse Klassik!	28	
114			89	Konzertfrühstück	41	
115	24	Philharmonisches Orchester des Landestheaters Coburg			https://www.landestheater-coburg.de/media/spzh_1819_klein_2.pdf	24.04.2020
116			90	Concertino. Entspannt ins Wochenende - mit einer Stunde Klassik	57	
117			91	Peter und der Wolf, A little tea party, Alice im Wunderland	130f.	
118	25	Philharmonisches Orchester Cottbus			Saisonheft 2018/19	
119			92	Familienkonzert 1-4	89	
120			93	Classic & Clubbing. Mitternachtskonzert und Tanz	85	
121			94	Minikonzert	89	
122	26	Staatsorchester Darmstadt			Spielzeitheft 2018/19	
123			95	Lauschangriff Vol. I - Over the top	96	
124			96	3 Konzerte, u.a. Britten's YPG to the Orchestra	88	
125			97	Kammerkonzert	20	
126	27	Anhaltische Philharmonie Dessau			Saisonheft 2018/19	
127			98	Handball trifft Klassik - Rückspiel	99	
128			99	Familienkonzert	93	
129			100	Die ganze Welt ist himmelblau	86	

	A	B	C	D	E	F
130	28	Symphonisches Orchester des Landestheaters Detmold			Saisonheft 2018/19	
131			101	Familienkonzert	16	
132			102	Junges Konzert 1 und 2	81	
133			103	Chorkonzert: Zwischen Tradition und Aufbruch - Volksmusik des 20. Jahrhunderts	75	
134	29	Dortmunder Philharmoniker			http://www.doklassik.de/fileadmin/Medien/pdf/180504_DoPhil_Spielzeitheft_web.pdf	24.04.2020
135			104	Kaffeehauskonzerte	57	
136			105	Babykonzerte	70	
137			106	Sitzkissenkonzerte	68	
138			107	Familienkonzerte	64	
139			108	Konzert für junge Leute (und Junggebliebene) ab 12	60	
140	30	Dresdner Philharmonie			Saisonheft 2018/19	
141			109	Wortbilder und Klangfarben	133	
142			110	Konzerte für die ganze Familie (div. Titel)	120	
143			111	Phil zu entdecken	137	
144			112	Tag der offenen Tür	30	
145	31	Sächsische Staatskapelle Dresden			Saisonheft 2018/19	
146			113	Klassik Picknickt	33	
147			114	Kapelle für Kids	112	
148	32	Düsseldorfer Symphoniker			Saisonheft 2018/19	
149			115	Familienwochen	70	
150			116	#Ignition	81	
151			117	Ultraschall	73	
152			118	Himmelblau	73	
153			119	Sterntaler	73	
154			120	Plutino	73	
155			121	Sternschnuppen (ab 6 Jahren)	74	
156			122	Junior-Sternzeichen (für Kinder ab 9 Jahren)	76	
157			123	Café-Konzert	69	
158			124	Faszination Klassik	92	
159			125	Ehring geht ins Konzert	58	
160	33	Duisburger Philharmoniker			https://duisburger-philharmoniker.de/DP16cms2/wp-content/uploads/2018/05/Play_2018-2019_Web.pdf	24.04.2020
161			126	klasse.klassik junior	140ff.	
162			127	klasse.klassik mini	140ff.	
163			128	klasse.klassik mini-mi	140ff.	
164			129	FARBEN	134	
165			130	Schokoladenträume	124	
166			131	KONZERTMEDitation 1-3	126	
167			132	Herzmusik	127	
168			133	Serenadenkonzerte	131	
169	34	Philharmonisches Orchester Erfurt			Saisonheft 2018/19	
170			134	Familienkonzert	46	
171			135	Expeditionskonzerte 1-3	44	
172			136	Mittagskonzert	43	
173			137	Tanztee mit Salonmusik	46	
174	35	Essener Philharmoniker			Saisonheft 2018/19	
175			138	Hör mal, wie das klingt I-III	87	
176			139	Kleinkinderkonzerte	171	
177			140	Kinderkonzerte	183	
178			141	Familienkonzerte	20	
179			142	Führungen durch die Philharmonie Essen	208	
180			143	Mit Götz Alsmann ins Konzert	36	

	A	B	C	D	E	F
181	36	Schleswig Holsteinisches Landestheater- und Sinfonieorchester			Saisonheft 2018/19	
182			144	Babykonzert	104	
183			145	Kinderkonzert - Die kleine Meerjungfrau	104	
184	37	Frankfurter Opern- und Museumsorchester			Saisonheft 2018/19	
185			146	Familienkonzert	82	
186	38	Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt (Oder)			Saisonheft 2018/19	
187			147	Atriumkonzert	48	
188			148	Choriner Musiksommer	56	
189			149	Koboldkonzerte	58	
190			150	Familienkonzert	44	
191	39	Mittelsächsisches Theater & Philharmonie			Saisonheft 2018/19	
192			151	Kinder- und Jugendkonzerte, u. a. Big Band, Rettet den Zoo, Der Teddy und die Tiere	13	
193	40	Philharmonisches Orchester Freiburg			https://media02.culturebase.org/data/docs-theater-freiburg/Heft_Spielzeit_2018-19_160x230_RZ_06.pdf	24.04.2020
194			152	Otto Normal @ Philharmonisches Orchester	13	
195	41	Neue Philharmonie Westfalen				
196			153	NPW goes ...Hip Hop	34	
197			154	Kinderkonzerte	41f.	
198			155	Familienkonzert	41f.	
199			156	Klassik Dialoge 1-6	33	
200			157	Rathauskonzerte	50	
201	42	Philharmonisches Orchester Gießen				
202			158	Familienkonzert. Wie Rossini den Waldhörnern das Singen beibrachte	https://archiv.stadttheater-giessen.de/2018-2019/spielzeit-2018-2019/stueckansicht/wie-rossini-den-waldhoernern-das-singen-beibrachte.html	15.04.2021
203			159	Stefan Mikisch spielt und erklärt Tonarten und Sternzeichen	https://archiv.stadttheater-giessen.de/2018-2019/spielzeit-2018-2019/extras/stueckansicht/stefan-mickisch.html	15.04.2021
204	43	Neue Lausitzer Philharmonie			Saisonheft 2018/19	
205			160	Junge Konzertreihe. Hexentritt & Drachentöne	63	
206	44	Göttinger Symphonie- Orchester				
207			161	Rathaus-Serenade	26	
208			162	Familienkonzert 1-3	28	
209	45	Thüringen Philharmonie Gotha- Eisenach			Saisonheft 2018/19	
210			163	F1-F4	67f.	
211			164	Concertino	67f.	
212			165	Klassik im Terminal	56	
213			166	Comedy meets Classics mit Rainer Hersch	41	
214			167	Mittagsmusik 1,2	91	
215	46	Philharmonisches Orchester Vorpommern				
216			168	Große Werke Schritt für Schritt. Gesprächskonzert für aufmerksame Zuhörer	https://www.theater-vorpommern.de/programm/archiv-spielzeit-2018-19/grosse-werke-201819/index.html	15.04.2021

	A	B	C	D	E	F
217			169	Kammerkonzert	https://www.theater-vorpommern.de/programm/archiv-spielzeit-2018-19/1.-kammerkonzert-201819/	15.04.2021
218	47	Vogtlandphilharmonie			Saisonheft 2018/19	
219			170	Frühlingskonzert mit Kaffee und Kuchen	36	
220			171	Kids meet Classic	48	
221			172	Klassik Open-Airs	41	
222			173	Philharmonic Rock	40	
223	48	Philharmonisches Orchester Hagen			Saisonheft 2018/19	
224			174	Familienkonzert 1-4	34	
225			175	Krabbelkonzerte	40	
226			176	Philharmonic Brunch	43	
227	49	Staatskapelle Halle			Saisonheft 2018/19	
228			177	Pavillon-Konzerte	38	
229			178	Stillkonzerte	42	
230			179	Galeriekonzerte	46	
231			180	Familienkonzerte	40	
232	50	Symphoniker Hamburg - Laeiszhalle Orchester			Saisonheft 2018/19	
233			181	Märchenkonzerte	90	
234			182	HaSy-Konzerte	84	
235			183	Lunchkonzert	78	
236			184	Kinderkonzerte	85	
237	51	Philharmonisches Staatsorchester Hamburg			https://www.staatsorchester-hamburg.de/pdf/PhilharmonischesStaatsorchesterHamburg_1819.pdf	24.04.2020
238			185	Familienkonzert	63	
239			186	KonzertTester	64	
240			187	Theo und die brave Harfe	68	
241			188	Krimskrams-Geschichten	67	
242			189	Musik und Wissenschaft	52	
243	52	Staatsorchester Hannover			Saisonheft 2018/19	
244			190	Kinderkonzert	82	
245	53	Philharmonisches Orchester Heidelberg			Saisonheft 2018/19	
246			191	Jugendkonzerte: Malte Arkona - Live in HD! 10/12 Jahre	13	
247			192	Familienkonzerte	13	
248			193	Piccolokonzerte	13	
249			194	Lunchkonzert	130	
250	54	Philharmonie Südwestfalen				
251			195	Teddybärenkonzerte	32	
252	55	TFN-Philharmonie Hildesheim			Saisonheft 2018/19	
253			196	Einmal rund um die Welt	107	
254	56	Hofer Symphoniker			Saisonheft 2018/19	
255			197	Kinderkonzert	39	
256	57	Jenaer Philharmonie			https://www.jenaer-philharmonie.de/publikationen.html ; Saison 2018.2019	27.04.2020
257			198	Familienkonzert	75	
258			199	Brunch-/Kaffeekonzerte	99	
259			200	Stadtteilkonzerte	54	
260			201	Trafokonzert	104	
261			202	UWAGA	95	
262			203	Paradiescafé-Konzerte	97	
263			204	Thementage	43f.	
264			205	Probekonzerte	75	
265			206	Babykonzerte	100	
266	58	Orchester des Pfalztheaters			Saisonheft 2018/19	
267			207	Krabbelkonzert	87	
268			208	Familienkonzert 1 und 2	85	
269			209	Kinderkammerkonzert 1 und 2	87	

	A	B	C	D	E	F
270	59	Badische Staatskapelle				
271			210	Jugendkonzert ab 16	http://spielzeit18-19.staatstheater.karlsruhe.de/programm/konzert/jugendkonzert/	15.04.2021
272			211	Kinderkammerkonzerte	http://spielzeit18-19.staatstheater.karlsruhe.de/programm/konzert/kinderkammerkonzert/	15.04.2021
273			212	Kinderkonzerte	http://spielzeit18-19.staatstheater.karlsruhe.de/programm/konzert/kinderkonzert/	15.04.2021
274			213	Kleinkinderkonzert	http://spielzeit18-19.staatstheater.karlsruhe.de/programm/konzert/kleinkinderkonzert/	15.04.2021
275			214	Abendsterne 1-3	http://spielzeit18-19.staatstheater.karlsruhe.de/programm/info/2890/	15.04.2021
276	60	Staatsorchester Kassel			Saisonheft 2018/19	
277			215	Jugendkonzert "Mythos Ring..."	73	
278			216	Kinderkonzert 1-3	79	
279			217	Orchester-Rallye	79	
280			218	Lauscher auf!	79	
281	61	Philharmonisches Orchester Kiel			Saisonheft 2018/19	
282			219	Familienkonzert 1-4	49	
283	62	Staatsorchester Rheinische Philharmonie			http://www.rheinische-philharmonie.de/srp/Downloads/SRP_Spielzeitheft_2018-19_WEB_.pdf	27.04.2020
284			220	Nah dran - ein Besuch beim Orchester	19	
285	63	Gürzenich-Orchester Köln			https://issuu.com/guerzenich-orchester/docs/go_saison1819_digital	15.04.2021
286			221	Unterwegskonzerte	92	
287			222	Familienkarte	97f.	
288			223	Familienkonzert	99	
289	64	Südwestdeutsche Philharmonie Konstanz			https://issuu.com/philharmoniekonstanz/docs/wp-broschur1819_es	27.04.2020
290			224	Unlimited/Genial (=50 Minuten-Konzerte)	42	
291			225	eduART konzerte	70ff.	
292			226	Öffentliche Generalproben	38	
293	65	Niederrheinische Sinfoniker			Saisonheft 2018/19	
294			227	Klassikführerschein	51	
295			228	Kinderkonzerte	43	
296	66	Gewandhausorchester			https://issuu.com/gewandhausorchester/docs/s_1_-_352_jh_2018-19_1-seitig_kl_i	15.04.2021
297			229	Erlebniskoncert	249	
298			230	Familienkonzerte	254	
299			231	Zwergkonzerte	248	
300			232	Orgelpräsentation	262	
301			233	Two Play To Play	259	
302	67	Orchester der Musikalischen Komödie Leipzig			Saisonheft 2018/19	
303			234	Peter und der Wolf	137	
304			235	Paddington Bär's erstes Konzert	114	
305			236	Babykonzert	133	
306			237	Nachhall	140	
307	68	Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz			Saisonheft 2018/19	
308			238	MODERN TIMES 1918	8	
309			239	80 Jahre Reichspogromnacht	12	
310			240	Festival Euroclass. "La dolce vita" - Fellinis Universum	69	
311			241	Tag der offenen Tür	69	
312			242	Tour der Kultur. Konzert für Schwangere und Stillende	69	

	A	B	C	D	E	F
313			243	Krabbelkonzerte	70	
314			244	Der kleine Prinz	74	
315			245	Kiko Kinderkonzerte	62	
316			246	Abteikirchenkonzert	70	
317			247	AD.AGIO: Begegnung der Kulturen	74	
318			248	Weilburger Schlosskonzerte	77	
319			249	Musikalische Lesung. Der Künstler muss sein Leben genau einteilen.	77	
320			250	Hinterm Horizont	29	
321			251	Madame Dubarry	29	
322			252	Offenbach-Gala zum 200sten Geburtstag	72	
323			253	So um 5 - Kammermusik sonntags um 5	54	
324	69	Philharmonisches Orchester der Hansestadt Lübeck			Saisonheft 2018/19	
325			254	Klangbilderkonzert 1-2	71	
326			255	Kinderkonzerte 1-4	71	
327	70	Lüneburger Symphoniker			Saisonheft 2018/19	
328			256	Wendepunkte 1-3	80	
329			257	Stadtraumklang 1-3	81	
330			258	Familienkonzerte 1-3	79	
331	71	Magdeburgische Philharmonie			Saisonheft 2018/19	
332			259	Kinderkonzerte	112	
333	72	Philharmonisches Staatsorchester Mainz			Saisonheft 2018/19	
334			260	Auf Wiederhören!?	40	
335			261	Konzert für junge Leute	64	
336			262	Classic-Lounge	42ff.	
337			263	Kinderkonzerte 1-7	58	
338	73	Nationaltheaterorchester Mannheim			Saisonheft 2018/19	
339			264	Familienkonzerte	39	
340			265	Musiksalon	38	
341			266	Café Concert	41	
342	74	Meininger Hofkapelle			Saisonheft 2018/19	
343			267	Foyerkonzerte	85	
344	75	Bayerisches Staatsorchester			Saisonheft 2018/19	
345			268	Themenkonzerte	148	
346	76	Münchener Philharmoniker			Saisonheft 2018/19	
347			269	Kinderkonzerte	31	
348			270	Jugendkonzerte: Malte Arkona - Live in HD!	35	
349			271	Ristorante Allegro (ab 5)	38	
350			272	Musiktage in Haus Buchenried	144	
351			273	Profis zum Anfassen	145	
352			274	Musik und Sprache	142	
353			275	Mphil vor Ort: Clubkonzerte	140	
354			276	ögp (öffentliche Generalprobe)	146	
355	77	Münchener Symphoniker			Abo-Saisonheft 2018/19	
356			277	Wolfgang	https://www.muenchener-symphoniker.de/de/education/wolfgang-app	14.05.2021
357			278	HörBar "Herzessachen"	12	
358			279	Wandelkonzert "The Unanswered Question"	https://b2b.muenchener-symphoniker.de/de/partner/aegyptisches-museum	14.05.2021
359			280	Kinderkonzerte	https://www.muenchener-symphoniker.de/de/education/kinderkonzerte	14.05.2021
360	78	Orchester des Staatstheaters am Gärtnerplatz			Saisonheft 2018/19	

	A	B	C	D	E	F
361			281	Anton aus dem Opernhaus	108	
362	79	Sinfonieorchester Münster			https://www.theater-muenster.com/uploads/Spielzeit-18-19/Spielzeitheft_TheaterMuenster_201819.pdf	27.04.2020
363			282	Rathauskonzerte/Erbdrostenhofkonzerte	126	
364			283	Kinderkonzert	134	
365	80	Neubrandenburger Philharmonie			Saisonheft 2018/19	
366			284	Konzertkirche +	23	
367			285	Konzerte für Kinder	38	
368			286	Musik zur Kaffeezeit	34	
369			287	Gesprächskonzert Torsten Harder	43	
370			288	Musikalische Radtour 2019 ("familienfreundlich")	33	
371	81	Nürnberger Symphoniker			Saisonheft 2018/19	
372			289	Kinderkonzert für Familien	41	
373			290	Ein Abend für Robert Schumann. Elke Heidenreich liest...	25	
374			291	Konzert für Menschen mit Demenz, Angehörige und Jedermann. Zur Förderung der Inklusion	31	
375	82	Staatsphilharmonie Nürnberg				
376			292	Herz und Seele - Musik für Menschen mit und ohne Demenz	https://www.staatstheater-nuernberg.de/spielplan-18-19/herz-und-seele-musik-fuer-menschen-mit-und-ohne-demenz/01-03-2019/1500	27.04.2020
377			293	Vesperkirche II-IV	https://www.staatstheater-nuernberg.de/spielplan-18-19/vesperkirche-benefizkonzert/28-10-2018/1900	27.04.2020
378			294	Expeditionskonzert	https://www.staatstheater-nuernberg.de/spielplan-18-19/der-betrunkene-beethoven-1-expeditionskonzert/28-10-2018/1100	27.04.2020
379			295	Phil & Lunch	https://www.staatstheater-nuernberg.de/spielplan-18-19/phil-lunch-1/04-10-2018/1300	27.04.2020
380			296	Kinderkonzerte 1-4	https://www.staatstheater-nuernberg.de/spielplan-18-19/bahn-frei-1-kinderkonzert/14-10-2018/1000	27.04.2020
381	83	Oldenburgisches Staatsorchester			https://issuu.com/staatstheaterol/docs/ols_spielzeitheft_18_19_einzelseite	28.04.2020
382			297	NOIeS! - Die neue Konzertreihe	49	
383			298	Werkstattkonzert	47	
384			299	Kinder im Orchester	43	
385			300	Familienkonzerte	42f.	
386			301	Kinderkonzerte	42f.	
387	84	Osnabrücker Symphonieorchester			https://issuu.com/theaterosna/docs/spielzeit_1819_180416_issue_einzels	15.04.2021
388			302	Purzel- bzw. Strolchkonzerte	11	
389			303	Wohnton 2018	83	
390	85	Niederbayerische Philharmonie			Saisonheft 2018/19	
391			304	Kinderkonzert	59	
392	86	Badische Philharmonie Pforzheim			Saisonheft 2018/19	
393			305	Kinderkonzert	65	
394	87	Philharmonisches Orchester Plauen Zwickau			https://www.theater-plauen-zwickau.de/downloads.php	28.04.2020
395			306	Familienkonzert	24f.	
396	88	Philharmonisches Orchester Regensburg			Saisonheft 2018/19	
397			307	Junge Konzert	19	

	A	B	C	D	E	F
398	89	Bergische Symphoniker			Saisonheft 2018/19	
399			308	Musik: Machen	23	
400			309	Teil der Reihe: Demenzkonzert	23	
401			310	Backstage Lounge	51	
402			311	Stadtteilkonzerte	36	
403			312	On Fire	20	
404	90	Württembergische Philharmonie Reutlingen			Saisonheft 2018/19	
405			313	Jugendkonzerte	29	
406			314	Seelenbalsam	19	
407			315	Kaleidoskop-Konzerte	21	
408			316	Mittendrin!	63	
409			317	Entdeckerabend	63	
410	91	Elbland Philharmonie Sachsen			Saisonheft 2018/19 (Vorschau 1. Halbjahr)	
411			318	Symphonix	22	
412			319	Klassik im Weinberg / Klassik im Schloss	25	
413			320	Klassik und Kunst	49	
414			321	Kinderkonzerte zum Mitmachen	66	
415	92	Norddeutsche Philharmonie Rostock			Saisonheft 2018/19	
416			322	Classic Light	10	
417			323	Kinderkonzert	11	
418			324	OZ-Theaterwerkstatt 2	36	
419	93	Thüringer Symphoniker Saalfeld/Rudolstadt			Saisonheft 2018/19	
420			325	Zukunftsmusik	68	
421			326	Robin Hood	68	
422			327	Das Katzenhaus	68	
423			328	Kinderliederkonzert	68	
424			329	Konzert im Grünen	95	
425	94	Saarländisches Staatsorchester			Saisonheft 2018/19	
426			330	Inspirationskonzert	26	
427			331	Sitzkissenkonzert	124	
428			332	Kinderkonzert	125	
429			333	Kindermusikwerkstatt bei Sonntagskonzerten	125	
430			334	Sparte4	93	
431	95	Mecklenburgische Staatskapelle			Saisonheft 2018/19	
432			335	Spätlese	94	
433			336	Jugendkonzert (ab 12)	68	
434			337	Kinderkonzert	7	
435	96	Loh-Orchester Sondershausen				
436			338	Kammermusik im Kunsthaus. Musik, bildende Kunst und Wein	https://theater-nordhausen.de/stueck-informationen/kammermusik-im-kunsthaus-1470.html	15.04.2021
437			339	Kissenkonzert	https://theater-nordhausen.de/stueck-informationen/kissenkonzert.html	15.04.2021
438	97	Staatsorchester Stuttgart			Konzertleoporello 2018/19	
439			340	Lunchkonzert	1	
440			341	Meister Caspers präsentiert: Der Zauberlehrling	1	
441	98	Stuttgarter Philharmoniker			https://www.stuttgarter-philharmoniker.de/assets/files/spielzeit_2018_19/stuttgarter-philharmoniker-jahresprogramm-2018-19-lr.pdf	28.04.2020
442			342	Kinder- und Familienkonzerte	78	
443			343	Öffentliche Probe	77	
444			344	Nachtschwärmerkonzerte	72	
445			345	Mitten im Orchester sitzen	76	
446			346	Abo Sextett, BLAU	36	

	A	B	C	D	E	F
447	99	Philharmonisches Orchester der Stadt Trier			Saisonheft 2018/19	
448			347	Familienkonzert	31	
449			348	Mixed Zone Konzert	30	
450			349	Concert Lounge	35	
451	100	Philharmonisches Orchester der Stadt Ulm			Saisonheft 2018/19	
452			350	Chapeau! Bzw. Chapeau at night	91	
453			351	Matinéeen	34f.	
454			352	Parade- und Glaciskonzert	7	
455	101	Staatskapelle Weimar			https://www.nationaltheater-weimar.de/de/service/downloads/pdfs/staatskapelle_weimar_saison1819.pdf	28.04.2020
456			353	Familienkonzerte	62f.	
457	102	Orchester des Hessischen Staatstheaters			Saisonheft 2018/19	
458			354	Musik-Theater-Labor	64	
459	103	Philharmonisches Orchester Würzburg			Saisonheft 2018/19	
460			355	99 - Die öffentliche Probe	8	
461			356	W-Café	26	
462			357	plattform x	4	
463			358	Familienkonzert	67	
464			359	1. Rathauskonzert	17	
465	104	Sinfonieorchester Wuppertal			Saisonheft 2018/19	
466			360	Familien-Musikfest	98	
467			361	Familienkonzert	91f.	
468			362	Uptown Classics	50	
469			363	Probenbesuche	38	
470			364	Ohrenöffner. Musik im Gespräch	37	
471						
472						
473						
474	105	Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks			https://www.br-so.de/media/BRSO_JAHRESVORSCHAU_18_19.pdf	29.04.2020
475			365	musica viva	124	
476	106	Münchener Rundfunkorchester			Saisonheft 2018/19	
477			366	Zwergerlmusik	46f.	
478			367	Familienkonzert	46f.	
479			368	Mittwochs um halb acht	18f.	
480			369	Paradisi Gloria	24f.	
481	107	Chor des Bayerischen Rundfunks			https://www.br-chor.de/media/1819_BR-Chor_Saisonbroschuere_Druck_125s.pdf	29.04.2020
482			370	Nachtmusik der Moderne	50	
483						
484						
485	108	hr-Sinfonieorchester			https://www.hr-sinfonieorchester.de/konzerte/konzerte-18-19/index.html	29.04.2020
486			371	Music Discovery Project	https://www.hr-sinfonieorchester.de/konzerte/konzerte-18-19/music-discovery-project,music-discovery-project-152.html	29.04.2020
487			372	Familiientag	https://www.hr-sinfonieorchester.de/konzerte/konzerte-18-19/backstage-fuer-alle,backstage-familiientag-100.html	29.04.2020
488			373	Junge Konzerte	https://www.hr-sinfonieorchester.de/konzerte/konzerte-18-19/konzertreihen/junge-konzerte-118.html	29.04.2020
489			374	Junior-Konzerte	https://www.hr-sinfonieorchester.de/konzerte/konzerte-18-19/wasserwelten,junges-konzert-junior-100.html	29.04.2020

	A	B	C	D	E	F
490			375	Szenisches Konzert für die ganze Familie	https://www.hr-sinfonieorchester.de/konzerte/konzerte-18-19/peer-gynt-bei-den-trollen,familienkonzert-106.html	29.04.2020
491			376	Spotlight	https://www.hr-sinfonieorchester.de/konzerte/konzerte-18-19/spotlight,spotlight-130.html	29.04.2020
492						
493						
494	109	MDR Sinfonieorchester und Rundfunkchor			Saisonheft 2018/19	
495			377	Reihe Eins	115	
496			378	Nachtgesang	13	
497						
498						
499	110	NDR Elbphilharmonie Orchester, Chor und Radiophilharmonie			Saisonheft 2018/19	
500			379	Klassik Kompakt	47 BRO	
501			380	Late Night in der Elbphilharmonie	52 BRO	
502			381	Öffentliche Generalprobe	22 Chor	
503			382	Das große Familienkonzert	66 BRO	
504			383	Das kleine Familienkonzert	68 BRO	
505			384	Orchester-Detektive	74 NDRRP	
506			385	Moderiert!	41 NDRRP	
507			386	Zwergen-Abo	72 NDRRP	
508			387	N-JOY the Party!	32 BRO	
509			388	Freistil: Der Name ist Programm	36 NDRRP	
510			389	Klassik Extra	27 NDRRP	
511						
512						
513						
514	111	Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin			Saisonheft 2018/19	
515			390	Familienkonzerte	90	
516			391	Tubadur im Konzert	88	
517			392	Rapauke macht Musik	86	
518			393	Einstimmen-Gartenführung	18f.	
519			394	Einfühlen - Meditation	18f.	
520			395	Einhören - Spaziergang mit Vogelstimmen	18f.	
521	112	Rundfunkchor Berlin			Saisonheft 2018/19	
522			396	Casual Concerts	21	
523			397	human requiem	23	
524			398	RundfunkchorLounge	11	
525	113	RIAS Kammerchor Berlin			Saisonheft 2018/19	
526			399	ForumKonzert	17	
527						
528						
529	114	Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern			https://www.drp-orchester.de/drp/service/broschueren/saisonprogramm_2018-19_100.pdf	29.04.2020
530			400	Musik für junge Ohren	39	
531			401	Musik für kleine Ohren	118	
532			402	Orchesterspielplatz	59	
533			403	Familienkonzert	118	
534			404	Konzert 'à la carte'	30	
535						
536	115	SWR Symphonieorchester und Vokalensemble			Saisonheft 2018/19	
537			405	Sagbares und Unsagbares	18 VE	
538			406	In Taros Märchengarten	45 SO	
539			407	Mittagskonzert	42 SO	
540			408	Peter und der Wolf	86 SO	
541			409	Classic@Home	160 SO	

	A	B	C	D	E	F
542			410	Currentzis Lab	161 SO	
543			411	Nussknacker und Mäuskönig	34 SO	
544			412	Linie 2	142 SO	
545			413	Mysterien Rosenkranzsonaten	25 SO	
546						
547						
548	116	WDR Funkhausorchester			Saisonheft 2018/19	
549			414	Shoppingkonzerte	50	
550			415	Heart of Gaming	36	
551			416	Musik-Kabarett	16	
552	117	WDR Rundfunkchor			Saisonheft 2018/19	
553			417	Dirigentenwerkstatt	40	
554			418	WDR 3 Lunchkonzert	85	
555			419	Klänge des Wassers	26	
556			420	Musik am Mittag	14	
557	118	WDR Sinfonieorchester			Saisonheft 2018/19	
558			421	WDR Familienkonzerte	111	
559			422	Klassik mit Kölsch	104	
560			423	Philharmonie Lunch	102	
561			424	Musik im Dialog	34	
562			425	WDR Happy Hour	49	
563						
564						
565						
566	119	Württembergisches Kammerorchester			https://issuu.com/wkohn/docs/wko_saisonbuch_180514_web	29.04.2020
567			426	Kopfhörer	48ff.	
568			427	Teil der Reihe Kopfhörer: Babykonzert	48ff.	
569	120	Georgisches Kammerorchester Ingolstadt			https://georgisches-kammerorchester.de/media/downloads/	29.04.2020
570			428	Familienkonzert	63	
571			429	Öffentliche GP	67	
572						
573	121	Kurpfälzisches Kammerorchester			Saisonheft 2018/19	
574			430	Traumkonzert im Schloss	9	
575						
576						
577	122	Münchner Kammerorchester			https://www.m-k-o.eu/wp-content/uploads/2018/10/MKO_Saisonprogramm_2018_Vorwiegend-heiter.pdf	29.04.2020
578						
579			431	BMW Clubkonzerte	48	
580			432	Probenbesuche	58	
581			433	Musikwerkstatt	58	
582						
583	123	Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim			https://www.swdko-pforzheim.de/wp-content/uploads/2018/05/180522_swdko_saisonheft_web-klein.pdf	29.04.2020
584			434	Cello Royal	42	
585			435	Endlich Urlaub?! Konzert für die ganze Familie mit Musik von Joseph Haydn	46	
586			436	Post für den Tiger, Hänsel und Gretel	55	
587			437	Im Rahmen des Schwarzwald- Musikfestival: Telemania	38	
588	124	Preußisches Kammerorchester			Saisonheft 2018/19	
589			438	OHRPHON Orchester	7	
590			439	Themenkonzerte: Unterhaltung: z. B. Was die Liebe für die Seele ist, das ist der Appetit für den Leib	16	
591			440	Themenkonzerte: DasAndere: Romanze zu zweit am Valentinstag	17	

	A	B	C	D	E	F
592			441	Themenkonzerte: Klassik: z. B. ein englischer Abend	12	
593	125	Stuttgarter Kammerorchester			Saisonheft 2018/19	
594			442	SKO Sternstunden	32	
595			443	Concerto Mobile	44	
596			444	Tafelmusik	45	
597						
598	126	Philharmonisches Kammerorchester Wernigerode	445	Schlosskonzerte: Wandelkonzerte	per Mail erhalten, s. Anhang	
599						
600	127	Brandenburgisches Konzertorchester Eberswalde			Konzertleprello 2018/19	
601			446	Classic Open Air	5	
602			447	Johann-Strauss-Gala	5	
603			448	Nordische Nacht	5	
604			449	Die große Emmerich Kálmán Gala	5	
605			450	Peter und der Wolf	5	
606			451	Italienische Nacht	5	
607			452	Wiener Blut	5	
608			453	Operngala	5	
609			454	Classic Pop Night	5	

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
		Ensemble	Orchesterart	Format-nr.	Kategorie	Titel	Profession: Musikwissenschaftlerin, Musikpädagogin oder Musikvermittlerin (M), Praktikerin (P), alle anderen Berufe (div).	Umfeld: in Abhängigkeit von einer anderen Konzertveranstaltung (A), ansonsten konzertunabhängig	Eintritt: Preis (\$), kostenfrei (frei) oder ohne Angabe (?)
1			Konzert- und Opernorchester						
2									
3	1	Sinfonieorchester Aachen							
4				1		classic lounge RADICAL VIBES 1-3	P		\$
5				2		Music is it! - Making Waves	P, div		?
6				3		Orchester hautnah	P		\$
7				4	Crossover	Classix and Friends - Crossover-Konzert der Kurpark Classix	P		\$
8				5	Kinderkonzerte	Karlchen Klein Konzerte	M		?
9				6	Kleinkindkonzerte	Krabbelkonzerte	M		?
10				7	Familienkonzert	Familienkonzert 1-4	P, div		\$
11	2	Philharmonisches Orchester Altenburg-Gera							
12				8		Symposium. Ungarische Musik gestern und heute	M, P, div		frei
13				9		Ein Konzert der Reihe 'Foyerkonzerte'	P		\$
14				10		Klassik bei Kerzenschein	P, div z. T.		\$
15				11		Bauernhofkonzerte	P		?
16	3	Augsburger Philharmoniker							
17				12	Familienkonzert	Familienkonzert 1-4	M, P, div		\$
18	4	Baden-Badener Philharmonie							
19				13		Philharmonische Schlosskonzerte	P		\$
20				14		Rosenkonzerte	div		\$
21				15		Philharmonie am Nachmittag	P		frei
22	5	Bamberger Symphoniker - Bayerische Staatsphilharmonie							
23				16		Slam Symphony	P, div		\$
24				17	Familienkonzerte	Familienkonzerte	div		\$
25	6	Sächsische Bläserphilharmonie/Deutsche Bläserakademie							
26				18	Familienkonzert	Florentines Reise	div		\$
27	7	Sorbisches Kammerorchester							
28				19		Klingende Nachtphantasien	div		?
29				20		Bruder Baum und Schwester Lerche	P		?
30	8	Berliner Philharmoniker							
31				21	explizite Ansprache	Musikalische Expeditionen 1-5	k.A.		frei
32				22	Geflüchtete / Notsituation	Kofferkonzerte	P		?
33				23		Lunchkonzerte	P		frei
34				24	Familienkonzerte	Familienkonzerte	k.A.		\$

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
35				25		Musiklabor	k.A.		?
36	9	Berliner Symphoniker							
37				26	Themenkonzerte	Konzerte für die ganze Familie	P, div		\$
38	10	Deutsches Symphonie-Orchester Berlin							
39				27		Triestra. Innovative Begegnungen mit der freien Musikszene	P	A	\$
40				28		Casual Concerts	P		\$
41				29	Kinderkonzerte	Kulturradio-Kinderkonzerte	div		\$
42				30		Notturmo	P, div		\$
43	11	Orchester der Deutschen Oper Berlin							
44				31		Lieder und Dichter	P, div		\$
45				32		Tischlereikonzerte	P	A	\$
46	12	Konzerthausorchester Berlin							
47				33		Nach(t)gespräche	k.A.	A	?
48				34		Klazzik	P		\$
49				35		Espresso-Konzerte	P		\$
50				36		Hope @ 9pm	P, div		\$
51				37		2x hören	P		\$
52				38		Mittendrin	P		\$
53				39	Konzert mit Kinderbetreuung	Für die ganze Familie: Mozart-Matinee	k.A.	A	\$
54				40	Kinderkonzert-Reihe	TonSpur	div		\$
55				41	Szenisches Kinderkonzert	Puppentheater mit Musik	div		\$
56				42	Kinderkonzert	Der Grüffelo	P		\$
57	13	Orchester der Komischen Oper							
58				43	Führung Familie	Führung Spezial Orchester (ab 8)	k.A.		\$
59				44		Wissenschaft & Kunst. Salon der Komischen Oper Berlin und der Schering Stiftung	P, div		\$
60				45		Dinner with Lenny	div		\$
61				46	Kinderkonzerte	Kinderkonzert 1-6	M, div		\$
62				47		Nachtkonzert 1-4	P		\$
63	14	Staatskapelle Berlin							
64				48	Kinderkonzerte	Kinderkonzerte	M		\$
65	15	Bielefelder Philharmoniker							
66				49	Kinderkonzerte	Kinderkonzerte 1-7	P, M		\$
67				50	Schwangeren-/Babykonzert	Klassik ab null /ab zwei	k.A.		?
68				51	Familienkonzerte	Fest! Familientag	k.A.		frei
69	16	Bochumer Symphoniker							
70				52	Schwangeren-/Babykonzert	BoSy Krabbelkäfer	P, M		\$
71				53	Kinderkonzert, szenisch	BoSy Märchenzelt	M		\$
72				54	Familienkonzerte	BoSy Familie 1-5	M, div		\$
73				55		BoSy Salon 1-3	P		\$
74				56		BoSy im Bermuda3eck	P		?
75				57		BoSy vor Ort	P		frei
76				58		Das ewige Weib - Eros und Mythos in Wagners Parsifal	M, div		\$
77				59		Gesprächskonzert	P, div		?

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
78				60	Führung Familie	Führung im Musikforum (ab 6)	k.A.		\$
79				61		Bosy Lounge	P		?
80				62	Einsteiger	Bosy All in	P		\$
81				63		Bosy Pur. Ein Orchester ohne Dirigent	P		\$
82	17	Leipziger Symphonieorchester							
83				64	Familienkonzerte	Film ab! Familienkonzert	div		?
84	18	Beethoven Orchester Bonn							
85				65		Im Spiegel	P, div		\$
86				66		Kanzlerbungalow	P		\$
87				67	Kinderkonzert	Sitzkissenkonzert	P		\$
88				68	Kinderkonzert	Kinderkonzert 1-4	div		\$
89				69	Familienkonzerte	Familienkonzert 1-4	P		\$
90				70	Matinee	Familienatelier	k.A.	A	?
91	19	Brandenburger Symphoniker							
92				71	Familienkonzert	Der Gestifelte Kater	div		?
93				72		Ausgesperrt	div		\$
94	20	Staatsorchester Braunschweig							
95				73	Kleinkinderkonzerte	Notenkarussell	k.A.		?
96				74	Kinderkonzerte	Kinderkonzert	k.A.		\$
97				75		Lunchkonzert	P		frei
98				76	digitales Format	Inside the Orchestra	digital		\$
99				77	Schwangeren- /Babykonzert	Babykonzert	P		\$
100	21	Bremer Philharmoniker							
101				78	explizite Ansprache	Musikwerkstatt: Philharmonischer Ausklang	M, P		\$
102				79	Event	Musikwerkstatt: Familiennachmittag	M, P		\$
103				80	Event	Musikwerkstatt: Musik mit Pfiff	M, P		\$
104				81	Einsteiger	Schuppenkonzerte	k.A.		\$
105				82	Jugend- und Familienkonzerte	Phil für Dich	P, div		\$
106				83		Pausenphiller. Marko Letonja lädt zur Probe	P	A	frei
107				84		Himmliches Sonntagsvergnügen	P		\$
108				85		5nachsechs	div, M		\$
109	22	Städtisches Orchester Bremerhaven							
110				86	Familienkonzert	Familienkonzert 1-3	P		\$
111	23	Robert-Schumann-Philharmonie Chemnitz							
112				87	Familienkonzerte	Familienkonzerte	P, div		\$
113				88		Klasse Klassik!	P		\$
114				89		Konzertfrühstück	P, div	A	\$
115	24	Philharmonisches Orchester des Landestheaters Coburg							
116				90		Concertino. Entspannt ins Wochenende - mit einer Stunde Klassik	k.A.	A	\$
117				91	Kinderkonzert	Peter und der Wolf, A little tea party, Alice im Wunderland	div, P		\$
118	25	Philharmonisches Orchester Cottbus							
119				92	Familienkonzert	Familienkonzert 1-4	div		\$
120				93		Classic & Clubbing. Mitternachtskonzert und Tanz	P		?

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
121				94	Kleinkindkonzert	Minikonzert	M, P		\$
122	26	Staatsorchester Darmstadt							
123				95		Lauschangriff Vol. I - Over the top	div		frei
124				96	Familienkonzert	3 Konzerte, u.a. Britten's YPG to the Orchestra	div		\$
125				97	Crossover	Kammerkonzert	P		\$
126	27	Anhaltische Philharmonie Dessau							
127				98		Handball trifft Klassik - Rückspiel	P		?
128				99	Familienkonzert	Familienkonzert	P		\$
129				100		Die ganze Welt ist himmelblau	M, div.		?
130	28	Symphonisches Orchester des Landestheaters Detmold							
131				101	Familienkonzert	Familienkonzert	P		?
132				102	Ju-Konzert	Junges Konzert 1 und 2	div		?
133				103		Chorkonzert: Zwischen Tradition und Aufbruch - Volksmusik des 20. Jahrhunderts	div		?
134	29	Dortmunder Philharmoniker							
135				104		Kaffeehauskonzerte	P		?
136				105	Schwangeren- /Babykonzert	Babykonzerte	k.A.		?
137				106	Kleinkind	Sitzkissenkonzerte	M		\$
138				107	Familie	Familienkonzerte	P, div		\$
139				108	Ju-Konzert	Konzert für junge Leute (und Junggebliebene) ab 12	div		?
140	30	Dresdner Philharmonie							
141				109		Wortbilder und Klangfarben	P, div		frei
142				110	Familienkonzerte	Konzerte für die ganze Familie (div. Titel)	P, div		\$
143				111	Familienkonzerte	Phil zu entdecken	M, P, div		\$
144				112	Tag der offenen Tür	Tag der offenen Tür	div	A	\$ (Konzerte)
145	31	Sächsische Staatskapelle Dresden							
146				113		Klassik Picknick	P		?
147				114	Kinderkonzert	Kapelle für Kids	div		\$
148	32	Düsseldorfer Symphoniker							
149				115	Event	Familienwochen	k.A.		\$
150				116	Einsteiger	#Ignition	P, z. T. div		\$ (E in Begl. ihrer Kinder)
151				117	Schwangeren- /Babykonzert	Ultraschall	P, div		\$
152				118	Schwangeren- /Babykonzert	Himmelblau	P		\$ K
153				119	Kleinkinderkonzert	Sterntaler	div, P		\$ K
154				120	Kinderkonzert	Plutino	div, P		\$ K
155				121	Kinderkonzert	Sternschnuppen	P, div		\$
156				122	Einführung für Kinder (und begleitende Erwachsene)	Junior-Sternzeichen	M	A	?
157				123		Café-Konzert	P		\$
158				124	Einsteiger	Faszination Klassik	P		\$
159				125		Ehring geht ins Konzert	div		\$
160	33	Duisburger Philharmoniker							

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
161				126	Familien (-und Schul-)konzerte	klasse.klassik junior	P, div		\$
162				127	Kinderkonzert	klasse.klassik mini	P, div		\$
163				128	Kleinkinderkonzert	klasse.klassik mini-mi	P		\$ (bis 2 Jahre kostenlos)
164				129		FARBEN	P, div		\$
165				130		Schokoladenträume	P		\$
166				131		KONZERTMEDitation 1-3	P, div		\$
167				132	Demenzkonzert	Herzmusik	P		frei
168				133		Serenadenkonzerte	P		\$
169	34	Philharmonisches Orchester Erfurt							
170				134	Familienkonzert	Familienkonzert	div		\$
171				135	Einsteiger	Expeditionskonzerte 1-3	P		\$
172				136		Mittagskonzert	P	A	frei
173				137		Tanztee mit Salonmusik	P		\$
174	35	Essener Philharmoniker							
175				138	Schwangeren-/Babykonzert	Hör mal, wie das klingt I-III	div		\$
176				139	Kleinkinderkonzerte	Kleinkinderkonzerte	M, div		\$
177				140	Kinderkonzerte	Kinderkonzerte	M, div		\$
178				141	Familienkonzerte	Familienkonzerte	div, P		\$
179				142		Führungen durch die Philharmonie Essen	div		\$
180				143	Einsteiger	Mit Götz Alsmann ins Konzert	P/div		\$
181	36	Schleswig Holsteinisches Landestheater- und Sinfonieorchester							
182				144	Schwangeren-/Babykonzert	Babykonzert	k.A.		?
183				145	Kinderkonzert	Kinderkonzert - Die kleine Meerjungfrau	div		?
184	37	Frankfurter Opern- und Museumsorchester							
185				146	Familienkonzert	Familienkonzert	div, P		\$
186	38	Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt (Oder)							
187				147		Atriumkonzert	P		?
188				148		Choriner Musiksommer	div		?
189				149	Kinderkonzerte	Koboldkonzerte	M		\$
190				150	Familienkonzert	Familienkonzert	div, M		\$
191	39	Mittelsächsisches Theater & Philharmonie							
192				151	Kinderkonzerte	Kinder- und Jugendkonzerte, u. a. Big Band, Rettet den Zoo, Der Teddy und die Tiere	k.A.		?
193	40	Philharmonisches Orchester Freiburg							
194				152	Crossover	Otto Normal @ Philharmonisches Orchester	P, div		\$
195	41	Neue Philharmonie Westfalen							
196				153	Crossover	NPW goes ...Hip Hop	P		?
197				154	Kinderkonzerte	Kinderkonzerte	P		?
198				155	Familienkonzert	Familienkonzert	M, P		?
199				156		Klassik Dialoge 1-6	div, P		?

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
200				157		Rathauskonzerte	P		?
201	42	Philharmonisches Orchester Gießen							
202				158	Familienkonzert	Familienkonzert. Wie Rossini den Waldhörnern das Singen beibrachte	k.A.		?
203				159	Einsteiger	Stefan Mikisch spielt und erklärt Tonarten und Sternzeichen	P		?
204	43	Neue Lausitzer Philharmonie							
205				160	Junge Konzertreihe	Junge Konzertreihe. Hexentritt & Drachentöne	k.A.		\$
206	44	Göttinger Symphonie-Orchester							
207				161		Rathaus-Serenade	P		\$
208				162	Familienkonzert	Familienkonzert 1-3	div		\$
209	45	Thüringen Philharmonie Gotha-Eisenach							
210				163	Familienkonzerte	F1-F4	M		\$
211				164	Schwangeren-/Babykonzert	Concertino	M		\$
212				165		Klassik im Terminal	P		\$
213				166	Einsteiger	Comedy meets Classics mit Rainer Hersch	div		\$
214				167		Mittagsmusik 1,2	P		\$
215	46	Philharmonisches Orchester Vorpommern							
216				168	Einsteiger	Große Werke Schritt für Schritt. Gesprächskonzert für aufmerksame Zuhörer	P		?
217				169		Kammerkonzert	k.A.		?
218	47	Vogtlandphilharmonie							
219				170		Frühlingskonzert mit Kaffee und Kuchen	P		?
220				171	Kinderkonzert	Kids meet Classic	k.A.		?
221				172		Klassik Open-Airs	P		?
222				173		Philharmonic Rock	P		\$
223	48	Philharmonisches Orchester Hagen							
224				174	Familienkonzert	Familienkonzert 1-4	div		\$
225				175	Kleinkindkonzerte	Krabbelkonzerte	M		\$
226				176		Philharmonic Brunch	P, div	A	\$
227	49	Staatskapelle Halle							
228				177		Pavillon-Konzerte	P, div		\$
229				178	Schwangeren-/Babykonzert	Stillkonzerte	P		\$
230				179		Galeriekonzerte	P		\$
231				180	Familienkonzerte	Familienkonzerte	P, div		\$
232	50	Symphoniker Hamburg - Laeiszhalle Orchester							
233				181	Kinderkonzerte	Märchenkonzerte	P, div		\$
234				182	Kinderkonzerte	HaSy-Konzerte	M, div	A	\$
235				183		Lunchkonzert	P		frei
236				184	Kinderkonzerte	Kinderkonzerte	div		\$

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
237	51	Philharmonisches Staatsorchester Hamburg							
238				185	Familienkonzert	Familienkonzert	P		\$
239				186		KonzertTester	k.A.	A	?
240				187	Kinderkonzert	Theo und die brave Harfe	P		\$
241				188	Kinderkonzert	Krimskrams-Geschichten	M (Mtpädagogin)		\$
242				189		Musik und Wissenschaft	P, div		\$
243	52	Staatsorchester Hannover							
244				190	Kinderkonzert	Kinderkonzert	div		\$
245	53	Philharmonisches Orchester Heidelberg							
246				191	Jugendkonzerte	Jugendkonzerte: Malte Arkona - Live in HD!	div		?
247				192	Familienkonzerte	Familienkonzerte	div		\$
248				193	Kinderkonzerte	Piccolokonzerte	div		\$
249				194		Lunchkonzert	P		\$
250	54	Philharmonie Südwestfalen							
251				195	Kinderkonzert	Teddybärenkonzerte	P		?
252	55	TFN-Philharmonie Hildesheim							
253				196	Familienkonzerte	Einmal rund um die Welt	div, P		\$
254	56	Hofer Symphoniker							
255				197	Kinderkonzert	Kinderkonzert	P, div		\$
256	57	Jenaer Philharmonie							
257				198	Familienkonzert	Familienkonzert	k.A.		\$
258				199		Brunch-/Kaffeekonzerte	P		\$
259				200		Stadtteilkonzerte	k.A.		\$
260				211	Crossover	Trafokonzert	P		\$
261				212	Crossover	UWAGA	div		\$
262				203		Paradiescafé-Konzerte	k.A.		?
263				204		Thementage	k.A.		?
264				205		Probehören	k.A.		\$
265				206	Schwangeren- /Babykonzert	Babykonzerte	P		?
266	58	Orchester des Pfalztheaters							
267				207	Schwangeren- /Babykonzert	Krabbelkonzert	P		?
268				208	Familienkonzert	Familienkonzert 1 und 2	P		\$
269				209	Kinderkonzert	Kinderkammerkonzert 1 und 2	P		\$
270	59	Badische Staatskapelle							
271				210	Jugendkonzert, moderiert	Jugendkonzert ab 16	P		\$
272				211	Kinderkonzert	Kinderkammerkonzerte	P, div		\$
273				212	Kinderkonzert	Kinderkonzerte	P		\$
274				213	Moderiertes Kinderkonzert	Kleinkinderkonzert	P		\$
275				214		Abendsterne 1-3	P		\$
276	60	Staatsorchester Kassel							
277				215	Jugendkonzert	Jugendkonzert "Mythos Ring..."	M		?
278				216	Kinderkonzert	Kinderkonzert 1-3	M, div		?
279				217	Familie	Orchester-Rallye	M		\$
280				218	Kinderkonzert	Lauscher auf!	M		\$
281	61	Philharmonisches Orchester Kiel							
282				219	Familienkonzert	Familienkonzert 1-4	P, div		\$

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
283	62	Staatsorchester Rheinische Philharmonie							
284				220		Nah dran - ein Besuch beim Orchester	P	A	frei
285	63	Gürzenich-Orchester Köln							
286				221		Unterwegskonzerte	P, div		?
287				222	Abo	Familienkarte	k.A.	A	\$
288				223	Familienkonzert	Familienkonzert	k.A.		\$
289	64	Südwestdeutsche Philharmonie Konstanz							
290				224	Crossover	Unlimited/Genial	P		\$
291				225	Familienkonzert	eduART konzerte	P, div		\$
292				226		Öffentliche Generalproben	P	A	\$
293	65	Niederrheinische Sinfoniker							
294				227	Einsteiger / explizite Ansprache	Klassikführerschein	M	A	\$
295				228	Kinderkonzerte	Kinderkonzerte	div		\$
296	66	Gewandhausorchester							
297				229	Familienkonzert	Erlebniskonzert	div, P		\$
298				230	Familienkonzerte	Familienkonzerte	div		\$
299				231	Kinderkonzerte	Zwergkonzerte	P		\$
300				232		Orgelpräsentation	P		frei
301				233	digitales Format	Two Play To Play	P, div, digital		\$
302	67	Orchester der Musikalischen Komödie Leipzig							
303				234	Familienkonzert	Peter und der Wolf	P		\$
304				235	Familienkonzert	Paddington Bären erstes Konzert	k.A.		\$
305				236	Schwangeren-/Babykonzert	Babykonzert	k.A.		\$
306				237		Nachhall	P		\$
307	68	Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz							
308				238		MODERN TIMES 1918	P		\$
309				239		80 Jahre Reichspogromnacht	P		\$
310				240		Festival Euroclass. "La dolce vita" - Fellinis Universum	P, div		\$
311				241	Event	Tag der offenen Tür	k. A.		k. A.
312				242	Schwangeren-/Babykonzert	Tour der Kultur. Konzert für Schwangere und Stillende	k. A.		\$
313				243	Kleinkindkonzert	Krabbelkonzerte	M, P		\$
314				244	Kinderkonzert	Der kleine Prinz	P		\$
315				245	Kinderkonzert-Reihe	Kiko Kinderkonzerte	P, div		\$
316				246		Abteikirchenkonzert	P		\$
317				247		AD.AGIO: Begegnung der Kulturen	M, P		\$
318				248		Weilburger Schlosskonzerte	k. A.		\$
319				249		Musikalische Lesung. Der Künstler muss sein Leben genau einteilen.	P, div		k.A.
320				250		Hinterm Horizont	P		\$
321				251		Madame Dubarry	P		\$
322				252		Offenbach-Gala zum 200sten Geburtstag	P, div.		\$
323				253		So um 5 - Kammermusik sonntags um 5	P		\$
324	69	Philharmonisches Orchester der Hansestadt Lübeck							

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
325				254		Klangbilderkonzert 1-2	P		\$
326				255	Kinderkonzerte	Kinderkonzerte 1-4	div		\$
327	70	Lüneburger Symphoniker							
328				256		Wendepunkte 1-3	P		\$
329				257		Stadtraumklang 1-3	P		\$
330				258	Familienkonzerte	Familienkonzerte 1-3	P		\$
331	71	Magdeburgische Philharmonie							
332				259	Kinderkonzerte	Kinderkonzerte	P, div		\$
333	72	Philharmonisches Staatsorchester Mainz							
334				260		Auf Wiederhören!?	P, div	A	\$
335				261	Jugendkonzert	Konzert für junge Leute	P		\$
336				262		Classic-Lounge	P		\$
337				263	Kinderkonzerte	Kinderkonzerte 1-7	div, P		\$
338	73	Nationaltheaterorchester Mannheim							
339				264	Familienkonzerte	Familienkonzerte	P, div		\$
340				265		Musiksalon	P, div		\$
341				266		Café Concert	P		\$
342	74	Meininger Hofkapelle							
343				267		Foyerkonzerte	P		\$
344	75	Bayerisches Staatsorchester							
345				268		Themenkonzerte	P, div	A	\$
346	76	Münchener Philharmoniker							
347				269	Kinderkonzert	Kinderkonzerte	P		\$
348				270	Jugendkonzerte	Jugendkonzerte: Malte Arkona - Live in HD!	div		\$
349				271	Familie	Ristorante Allegro (ab 5)	div, P		\$
350				272		Musiktage in Haus Buchenried	P, M, div		?
351				273	Vortrag, Fam.	Profis zum Anfassen	P		?
352				274	Geflüchtete / Notsituation	Musik und Sprache	P, M	A	?
353				275	Crossover	Mphil vor Ort: Clubkonzerte	P		?
354				276	explizite Ansprache	ögp (öffentliche Generalprobe)	P		frei
355	77	Münchener Symphoniker							
356				277	digitales Format	Wolfgang	digital	A	frei
357				278		HörBar "Herzessachen"	P		?
358				279		Wandelkonzert "The Unanswered Question"	P		?
359				280	Kinderkonzerte	Kinderkonzerte	M		?
360	78	Orchester des Staatstheaters am Gärtnerplatz							
361				281	Kinderkonzert	Anton aus dem Opernhaus	div, P		?
362	79	Sinfonieorchester Münster							
363				282		Rathauskonzerte/Erbdrostenhofkonzerte	P		\$
364				283	Kinderkonzert	Kinderkonzert	M		\$
365	80	Neubrandenburger Philharmonie							
366				284		Konzertkirche +	P, M		?
367				285	Kinderkonzert	Konzerte für Kinder	div, M		\$
368				286		Musik zur Kaffeezeit	P		?
369				287		Gesprächskonzert Torsten Harder	P, div		?
370				288	Familienkonzert	Musikalische Radtour 2019	k.A.		?
371	81	Nürnberger Symphoniker							
372				289	Familienkonzert	Kinderkonzert für Familien	P		\$

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
373				290		Ein Abend für Robert Schumann. Elke Heidenreich liest...	div, P		\$
374				291	Demenzkonzert	Konzert für Menschen mit Demenz, Angehörige und Jedermann. Zur Förderung der Inklusion	P		\$
375	82	Staatsphilharmonie Nürnberg							
376				292	Demenzkonzert	Herz und Seele - Musik für Menschen mit und ohne Demenz	P		?
377				293		Vesperkirche II-IV	k.A.		?
378				294	Einsteiger	Expeditionskonzert	P		\$
379				295		Phil & Lunch	P		?
380				296	Kinderkonzerte	Kinderkonzerte 1-4	P, div		\$
381	83	Oldenburgisches Staatsorchester							
382				297		NOleSI - Die neue Konzertreihe	div		\$
383				298		Werkstattkonzert	P		\$
384				299	Moderiertes Kinderkonzert	Kinder im Orchester	P, div		?
385				300	Familienkonzerte	Familienkonzerte	P, M		\$
386				301	Kinderkonzerte	Kinderkonzerte	P, div		\$
387	84	Osnabrücker Symphonieorchester							
388				302	Kinderkonzerte	Purzel- bzw. Strolchkonzerte	k.A.		\$
389				303		Wohnton 2018	P		\$
390	85	Niederbayerische Philharmonie							
391				304	Kinderkonzert	Kinderkonzert	div		?
392	86	Badische Philharmonie Pforzheim							
393				305	Kinderkonzert	Kinderkonzert	P		?
394	87	Philharmonisches Orchester Plauen Zwickau							
395				306	Familienkonzert	Familienkonzert	P		?
396	88	Philharmonisches Orchester Regensburg							
397				307	Kinderkonzerte	Junge Konzert	div		\$
398	89	Bergische Symphoniker							
399				308	Familienkonzertreihe	Musik: Machen	P, div, M		?
400				309	Demenzkonzert	Demenzkonzert (Teil der Reihe Musik: Machen)			
401				310	Familie	Backstage Lounge	div	A	?
402				311		Stadtteilkonzerte	P		?
403				312		On Fire	P, div		\$
404	90	Württembergische Philharmonie Reutlingen							
405				313	Jugend	Jugendkonzerte	div, P		\$
406				314	Demenzkonzert	Seelenbalsam	P		\$
407				315	Crossover	Kaleidoskop-Konzerte	P, div		\$
408				316		Mittendrin!	P		frei
409				317	Einsteiger	Entdeckerabend	P	A	frei
410	91	Elbland Philharmonie Sachsen							
411				318	Crossover	Symphonix	div, P		\$
412				319		Klassik im Weinberg / Klassik im Schloss	P		\$
413				320		Klassik und Kunst	P		\$
414				321	Kinderkonzerte	Kinderkonzerte zum Mitmachen	P		?
415	92	Norddeutsche Philharmonie Rostock							
416				322		Classic Light	P		\$

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
417				323	Kinderkonzert	Kinderkonzert	P		?
418				324	Kinderkonzertformat	OZ-Theaterwerkstatt 2	P		\$
419	93	Thüringer Symphoniker Saalfeld/Rudolstadt							
420				325		Zukunftsmusik	P		?
421				326	Kinderkonzert	Robin Hood	div		\$
422				327	Kinderkonzert	Das Katzenhaus	div, P		\$
423				328	Kinderkonzerte	Kinderliederkonzert	M		\$
424				329		Konzert im Grünen	k.A.		?
425	94	Saarländisches Staatsorchester							
426				330	Crossover	Inspirationskonzert	k.A.		\$
427				331	Kinderkonzert	Sitzkissenkonzert	M, P		\$
428				332	Kinderkonzerte	Kinderkonzert	M		\$
429				333	Kinderformat	Kindermusikwerkstatt bei Sonntagskonzerten	M, div	A	\$
430				334		Sparte4	k.A.		?
431	95	Mecklenburgische Staatskapelle							
432				335		Spätlese	div		\$
433				336	Jugendkonzert	Jugendkonzert (ab 12)	div		\$
434				337	Kinderkonzerte	Kinderkonzert	P, M		\$
435	96	Loh-Orchester Sondershausen							
436				338		Kammermusik im Kunsthaus. Musik, bildende Kunst und Wein	P, div		\$
437				339	Familienkonzert	Kissenkonzert	P		\$
438	97	Staatsorchester Stuttgart							
439				340		Lunchkonzert	P		frei
440				341	Familienkonzert	Meister Caspers präsentiert: Der Zauberlehrling	div		\$
441	98	Stuttgarter Philharmoniker							
442				342	Familienkonzerte	Kinder- und Familienkonzerte	M, div		\$
443				343		Öffentliche Probe	P	A	frei
444				344		Nachtschwärmerkonzerte	P		\$
445				345		Mitten im Orchester sitzen	P		\$
446				346		Abo Sextett, BLAU	P		\$
447	99	Philharmonisches Orchester der Stadt Trier							
448				347	Familienkonzert	Familienkonzert	P, div		\$
449				348		Mixed Zone Konzert	P		\$
450				349		Concert Lounge	P	A	\$
451	100	Philharmonisches Orchester der Stadt Ulm							
452				350		Chapeau! Bzw. Chapeau at night	k.A.		frei (freiwillig)
453				351		Matinéen	P	A	\$ 2 Euro
454				352		Parade- und Glaciskonzert	M		frei
455	101	Staatskapelle Weimar							
456				353	Familienkonzerte	Familienkonzerte	P		?
457	102	Orchester des Hessischen Staatstheaters							
458				354		Musik-Theater-Labor	M		\$
459	103	Philharmonisches Orchester Würzburg							

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
460				355		99 - Die öffentliche Probe	k.A.	A	frei
461				356	Geflüchtete / Notsituation	W-Café	k.A.		frei
462				357		plattform x	k.A.		\$
463				358	Familienkonzerte	Familienkonzert	k.A.		\$
464				359		1. Rathauskonzert	k.A.		\$
465	104	Sinfonieorchester Wuppertal							
466				360	Familienstag	Familien-Musikfest	P		frei
467				361	Familienkonzerte	Familienkonzert	div, P		\$
468				362		Uptown Classics	P		\$
469				363	explizite Ansprache	Probenbesuche	P	A	?
470				364		Ohrenöffner. Musik im Gespräch	M		frei
471			Rundfunkorchester und -chöre						
472			BR München						
473									
474	105	Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks							
475				365		musica viva	P, div		\$
476	106	Münchener Rundfunkorchester							
477				366	Kinderkonzert	Zwergermusik	M		\$
478				367	Familienkonzert	Familienkonzert	div, P		\$
479				368		Mittwochs um halb acht	P	A	\$
480				369		Paradisi Gloria	P, div		\$
481	107	Chor des Bayerischen Rundfunks							
482				370		Nachtmusik der Moderne	P		?
483			HR Frankfurt am Main						
484									
485	108	hr-Sinfonieorchester							
486				371	Crossover	Music Discovery Project	P		?
487				372	Thementag	Familienstag	k.A.		?
488				373	Moderiertes Jugendkonzert	Junge Konzerte	k.A.		\$
489				374	moderiertes Kinderkonzert	Junior-Konzerte	P		\$
490				375	Familienkonzerte	Szenisches Konzert für die ganze Familie	div, P		?
491				376	Einsteiger	Spotlight	P		\$
492			MDR Leipzig						
493									
494	109	MDR Sinfonieorchester und Rundfunkchor							
495				377		Reihe Eins	P, div		\$
496				378		Nachtgesang	P		?
497			NDR Hamburg, Hannover						
498									
499	110	NDR Elbphilharmonie Orchester, Chor und Radiophilharmonie							
500				379		Klassik Kompakt	P		?

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
501				380		Late Night in der Elbphilharmonie	P, div		?
502				381		Öffentliche Proben	P	A	frei
503				382	Familienkonzert	Das große Familienkonzert	P		\$
504				383	Familienkonzert	Das kleine Familienkonzert	P		\$
505				384	Familienkonzert	Orchester-Detektive	div		\$
506				385	Jugendkonzert	Moderiert!	P		?
507				386	Kinderkonzert-Reihe	Zwergen-Abo	M, P		\$
508				387		N-JOY the Party!	P, div		?
509				388	Crossover	Freistil: Der Name ist Programm	P		\$
510				389		Klassik Extra	P, div		\$
511									
512			Rundfunkorchester und -Chöre GmbH Berlin						
513									
514	111	Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin							
515				390	Familienkonzert	Familienkonzerte	div		\$
516				391	Kinderkonzert	Tubadur im Konzert	M		?
517				392	Kinderkonzert	Rapauke macht Musik	M		?
518				393		Einstimmen-Gartenführung	div	A	\$
519				394		Einfühlen - Meditation	div	A	\$
520				395		Einhören - Spaziergang mit Vogelstimmen	div	A	\$
521	112	Rundfunkchor Berlin							
522				396		Casual Concerts	P		\$
523				397		human requiem	P		\$
524				398		RundfunkchorLounge	div		\$
525	113	RIAS Kammerchor Berlin							
526				399		ForumKonzert	P		?
527			SR und SWR Saarbrücken, Kaiserslautern						
528									
529	114	Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern							
530				400	Jugendkonzerte	Musik für junge Ohren	div		frei
531				401	Kinderkonzerte	Musik für kleine Ohren	P		?
532				402	Kinderformat	Orchesterspielplatz	M	A	frei
533				403	Familienkonzert	Familienkonzert	M		\$
534				404		Konzert 'à la carte'	div	A	?
535			SWR Stuttgart						
536	115	SWR Symphonieorchester und Vokalensemble							
537				405	Geflüchtete / Notsituation	Sagbares und Unsagbares	P		?
538				406	Kinderkonzert	In Taros Märchengarten	P, div		?
539				407		Mittagskonzert	div		\$
540				408	Familienkonzert	Peter und der Wolf	div		?
541				409	digitales Format	Classic @ Home	P, div, digital	A	?
542				410		Currentzis Lab	P, div	A	frei
543				411	Familienkonzert	Nussknacker und Mäuskönig	div		?

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
544				412		Linie 2	P, div		\$
545				413		Mysterien Rosenkranzsonaten	P, M, div		?
546	116	WDR Funkhausorchester							
547				414		Shoppingkonzerte	div, P		frei
548				415		Heart of Gaming	div		\$
549				416	Einsteiger	Musik-Kabarett	div		\$
550	117	WDR Rundfunkchor							
551				417		Dirigentenwerkstatt	k.A.		\$
552				418		WDR 3 Lunchkonzert	P, div		\$
553				419		Klänge des Wassers	P		\$
554				420		Musik am Mittag	P		frei
555	118	WDR Sinfonieorchester							
556				421	Familienkonzerte	WDR Familienkonzerte	div		\$
557				422		Klassik mit Kölsch	div		\$
558				423		Philharmonie Lunch	P	A	frei
559				424		Musik im Dialog	div		\$
560				425		WDR Happy Hour	div		\$
561									
562									
563									
564	119	Württembergisches Kammerorchester							
565				426	Familienkonzerte	Kopfhörer	div, P		\$
566				427	Schwangeren- /Babykonzert	Babykonzert (Teil der Reihe Kopfhörer)	M		
567	120	Georgisches Kammerorchester Ingolstadt							
568				428	Familienkonzerte	Familienkonzert	div, M		\$
569				429		Öffentliche GP	P	A	\$
570									
571	121	Kurpfälzisches Kammerorchester							
572				430		Traumkonzert im Schloss	P, div		\$
573									
574									
575	122	Münchener Kammerorchester							
576									
577				431		BMW Clubkonzerte	k.A.		\$
578				432		Probenbesuche	P	A	?
579				433		Musikwerkstatt	k.A.		?
580									
581	123	Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim							
582				434		Cello Royal	P		\$
583				435	Familienkonzert	Endlich Urlaub?! Konzert für die ganze Familie mit Musik von Joseph Haydn	div, P		\$
584				436	Kinderkonzerte	Post für den Tiger, Hänsel und Gretel	div, P		\$
585				437		Im Rahmen des Schwarzwald-Musikfestival: Telemania	P		\$
586	124	Preußisches Kammerorchester							
587				438	digitales Format	OHRPHON Orchester	digital	A	\$

