

Institut für Musikvermittlung und Musikmanagement

Erstgutachterin: Prof. Janina Schaefer

Wintersemester 2011/12

Masterarbeit

Junge Zaungäste im Orchesteralltag

Probenbesuche für Schüler und die Vorbereitung darauf

- Vergleich ausgewählter Modelle

Vorgelegt zum
30.03.2012 von
Isabel Stegner
5. Fachsemester

Hermann-Mattern-Prom. 65c
14469 Potsdam
Mail: istegner@web.de
Tel.: 0151 20 652 625

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
2. VIER MODELLE AUS DEM BERLINER RAUM	3
2.1. BERLINER PHILHARMONIKER – Generalprobenbesuche.....	3
2.1.1. Struktur des Modells	4
2.1.2. Vorbereitungen	4
2.1.3. Unterrichtsmaterial	5
2.1.4. Werkeinführung	6
2.1.5. Probenbesuch	8
2.1.6. Künstlergespräch.....	9
2.1.7. Ziele.....	9
2.2. STAATSKAPELLE BERLIN – Workshop und Probenbesuch	10
2.2.1. Struktur des Modells	10
2.2.2. Vorbereitungen	11
2.2.3. Workshop	12
2.2.4. Musikergespräch	14
2.2.5. Probenbesuch	15
2.2.6. Ziele.....	15
2.3. KAMMERAKADEMIE POTSDAM - „Schüler in den Konzertsaal“	16
2.3.1. Struktur des Modells	17
2.3.2. Vorbereitungen.....	18
2.3.3. Workshop	19
2.3.4. Probenbesuch	23
2.3.5. Nachbesprechung	24
2.3.6. Ziele.....	24
2.4. KOMISCHE OPER BERLIN – Moderierte Konzertprobe.....	25
2.4.1. Struktur des Modells	26
2.4.2. Vorbereitungen	27
2.4.3. Probenbesuch	27
2.4.4. Nachgespräch	28
2.4.5. Ziele.....	29

3. REFLEXION	30
3.1. ENTWICKLUNG VON MODELLEN. Zwischen Vision und Praxis.....	30
3.1.1. Den Stein ins Rollen bringen	30
3.1.2. Imagefaktor Musikvermittlung.....	31
3.1.3. Alle mit ins Boot holen	32
3.1.4. Organisatorische Voraussetzungen.....	36
3.2. VERMITTELN. Wer, wie, was – wieso, weshalb, warum?	39
3.2.1. Musik – Kunst oder Wissenschaft?.....	39
3.2.2. Das Kunstwerk entsteht beim Hören	41
3.2.3. Vermitteln von oder vermitteln zwischen?	43
3.2.4. Nicht ohne meinen Vermittler!	45
3.2.5. Sonderfall Musikvermittlung durch Musiker	45
3.2.6. Die freie Szene - kreativ und teuer	49
3.2.7. Vermittlung - Gewinn für alle Seiten	50
3.3. DER JUGENDLICHE. Das unergründliche Wesen	52
3.3.1. Das geänderte Hörverhalten.....	52
3.3.3. Unter dem Druck der Gruppe	54
3.3.4. Vermittlung und Neurobiologie	56
4. FAZIT	58
5. AUSBLICK	61
6. LITERATURVERZEICHNIS	62
7. ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	64
8. ANHANG	65
Inhaltsverzeichnis.....	65
9. ERKLÄRUNG ZUR URHEBERSCHAFT	

1. EINLEITUNG

Ein renommiertes Berliner Orchester probt unter seinem Chef, der an diesem Tag offensichtlich schlecht gelaunt und reizbar ist. In den Zuschauerreihen sitzt eine größere Gruppe von Jugendlichen, die die Orchesterprobe als Zaungäste besuchen. Die Probe verläuft wie üblich, kurze Passagen werden gespielt, es wird abgebrochen und korrigiert. Der Dirigent wendet sich ausschließlich den Musikern zu, seine Anmerkungen können von den jungen Gästen nicht verstanden werden. Allmählich kommt im Zuschauerraum Unruhe auf. Schließlich dreht sich der Dirigent erregt um und macht klar, er werde den Saal räumen lassen, wenn keine Ruhe einkehre. Daraufhin erhebt sich ein Jugendlicher und entgegnet deutlich vernehmbar: „Hey, Gewalt ist keine Lösung, Alter!“ Die Mitschüler brechen in lautes Lachen aus, dem Dirigenten verschlägt es die Sprache, die Reaktion der Musiker reicht von Fassungslosigkeit bis hin zu schmunzelndem Wohlwollen.

Diese Begebenheit beleuchtet auf amüsante und gleichzeitig traurige Weise die vielschichtige Problematik von Probenbesuchen. Schon seit vielen Jahren wird die Öffnung von Proben für Schüler als vermeintlich unkompliziertes Modell betrachtet, um jungen Leuten klassische Musik nahe zu bringen. Doch treffen Schüler und Musiker unvorbereitet und unter ungünstigen Rahmenbedingungen aufeinander, dann fehlt auf beiden Seiten die Bereitschaft, sich auf das ungewohnte Gegenüber einzulassen. Statt sich nahe zu kommen, werden Vorurteile bestätigt, statt mit Respekt begegnet man sich mit Ignoranz und Herablassung, statt Begeisterung wird Desinteresse ausgelöst. Bereits in den 20er Jahren kritisierte der Musikpädagoge Felix Oberborbeck in der Allgemeinen Musikzeitung die Praxis der

„[...] Konzerte, die etwa als Generalproben öffentlicher Sinfoniekonzerte für die Jugend gespielt werden. Hier ist weder ein Interesse vorhanden, bei der Wahl des Programms [...] die Hörerschaft zu berücksichtigen, noch besitzen diese Proben den Stempel der endgültigen Leistung, die den Hörer befriedigt. Und wer ist da nicht kritischer als das Kind!“¹

Ein Dreivierteljahrhundert später beschreibt Gerald Mertens die mancherorts immer noch gängige Praxis wie folgt:

¹ OBERBORBECK, Felix: Jugendkonzerte. In: Allgemeine Musikzeitung 36/1928, S. 933

„Probenbesuche? Selbstverständlich möglich, aber bitte in Klassenstärke ruhig sein und die Künstler bloß nicht bei ihrer heiligen Arbeit stören! Bitte auch keine Fragen oder Reaktionen, das stört die Probe. Erläuterungen des Probenprozesses durch den Dirigenten? Wo kommen wir denn da hin!“²

Sind Probenbesuche also nicht mehr als ein musikvermittlerisches Feigenblatt für unbewegliche Orchesterapparate?

Die Schwierigkeiten einer Öffnung der Proben beginnen meist schon im Vorfeld bei der organisatorischen Planung; der starre und schwerfällige Apparat Orchester ist kaum in der Lage, sich auf die jungen Zaungäste im Alltag einzustellen und ihren Besuch bei der Probendisposition zu berücksichtigen.

„Ich bin jedes Mal froh, wenn der Dirigent dann den Taktstock hebt“, kommentiert die Konzertpädagogin Iris Winkler die organisatorischen Widrigkeiten, gegen die sie schon im Vorfeld eines solchen Besuchs zu kämpfen hat. Eine nachhaltige Vorbereitung der Schüler auf den Probenbesuch scheitert bisweilen an personellen oder finanziellen Engpässen, die Musiker selbst sind schließlich oft damit überfordert oder halten es nicht für ihre Aufgabe, sich den Besuchern zuzuwenden oder gar mit ihnen zu kommunizieren. Und die zentrale Frage, was wir denn nun überhaupt vermitteln wollen, wenn weder Programmwahl noch Ablauf der Probe auf junge Leute zugeschnitten sind, noch die besondere Atmosphäre zu spüren ist, die einem Konzert innewohnt, bleibt oft unbeantwortet.

Dennoch gelingt es vielen Orchestern, erfolgreiche Modelle zu entwickeln, wie man Schüler in einer Probe für das Phänomen „Orchester“ begeistern kann. Es gibt hierfür kein einheitliches Erfolgsrezept, neben einem engagierten Initiator eines solchen Projekts scheinen vor allem Fingerspitzengefühl und Kreativität im Umgang mit den organisatorischen und personellen Möglichkeiten des Orchesters entscheidend für den langfristigen Erfolg zu sein. Ich möchte hier zunächst vier unterschiedliche Modelle aus dem Berliner Raum vorstellen, die sich seit Jahren bewährt haben. Grundlage für die Beschreibung sind Gespräche mit den zuständigen Betreuern und Musikver-

² MERTENS, Gerald: Zwischen Bildungsauftrag und Feigenblatt. Eine systematische Analyse der Kinder- und Jugendarbeit von deutschen Orchestern. In: Das Orchester 1/2005, S.14

mittlern, ergänzt durch meine eigenen Beobachtungen beim Begleiten der Veranstaltungen. Anschließend möchte ich die zahlreichen Faktoren aufzeigen, die bei der Entwicklung solcher Modelle eine Rolle spielen können und müssen und ihre jeweilige Relevanz für die vorgestellten Modelle kritisch beleuchten. Den Abschluss bildet ein Ausblick auf eine mögliche Veränderung und Weiterentwicklung des Modells „Probenbesuch für Schüler“.

2. VIER MODELLE AUS DEM BERLINER RAUM

2.1. BERLINER PHILHARMONIKER – Generalprobenbesuche

Die Generalprobenbesuche für Schulklassen sind das „dienstälteste“ Angebot der Berliner Philharmoniker für Schüler. Es entstand auf Initiative von Marieluise Schneider vor etwa 15 Jahren, also weit vor der Gründung der „Education-Abteilung“ des Hauses, weit vor „Rhythm is it!“ und dem dadurch ausgelösten Boom der Jugendarbeit von Kulturorchestern. Mittlerweile werden die Generalprobenbesuche von Andrea Schmolke, Mitarbeiterin der Education-Abteilung, organisiert und betreut, die das Modell liebevoll als den „Dinosaurier“ der Abteilung bezeichnet.³

Entsprechend ihrer Rolle als Spitzenorchester in Deutschland haben die Philharmoniker ihr Modell so gestaltet, dass sie viele Zuhörer erreichen und ihnen Musik auf hohem Niveau bieten können. Eine Öffnung der Generalprobe, bei der die Stücke schon nahezu fertig geprobt sind, bietet sich hier an. Da in dieser Probe normalerweise viel gespielt und wenig korrigiert wird, macht es Sinn, die jungen Zuhörer in den Zuschauerraum zu setzen, so dass das Hörerlebnis trotz Probensituation einem Konzert sehr nahe kommt. Dank der guten Akustik der Philharmonie ist es auch im Zuschauerraum oft mög-

³ Grundlage der folgenden Beschreibung des Modells ist ein einstündiges persönliches Gespräch am 14.2.2012 mit Andrea Schmolke, Mitarbeiterin der Education Abteilung und zuständig für die Betreuung der Probenbesuche, die Begleitung eines Probenbesuchs am 9.3.2012, sowie ein halbstündiges Gespräch am selben Tag mit Tobias Bleek, der die Generalprobenbesuche seit 2002 begleitet und der für diesen Tag das Unterrichtsmaterial konzipiert und die Konzerteinführung geleitet hat.

lich, bei Proben die Anweisungen des Dirigenten zu verfolgen, die Verständlichkeit ist jedoch nicht immer gegeben.

2.1.1. Struktur des Modells

Die Kern-Zielgruppe des Modells sind 10. bis 12. Klassen verschiedener Schultypen. Von Andrea Schmolke und auch im Unterrichtsmaterial explizit als Zielgruppe benannt werden Musikkurse an Oberschulen, also bereits an klassischer Musik interessierte, gebildete Schüler. Zu einem geringen Prozentsatz werden auf Nachfrage auch jüngere Schüler oder Schüler aus musikhfernen Kontexten eingeladen. Insgesamt können jeweils etwa 300 Schüler eine Probe besuchen, im Jahr 2011 konnten so in neun geöffneten Generalproben insgesamt rund 3000 Zuhörer erreicht werden.⁴ Die Berliner Philharmoniker bieten zur Vor- und Nachbereitung des Probenbesuchs mehrere Bausteine an. Zum einen wird mehrere Wochen vor dem Besuch in der Philharmonie Unterrichtsmaterial an die Lehrer verschickt. Am Tag selbst bekommen die Schüler eine Werkeinführung im Foyer, bei der zeitweise auch Musiker des Orchesters anwesend sind; die Zusammenstellung des Lehrermaterials und die Moderation der Werkeinführungen werden hierbei von externen Musikwissenschaftlern oder Schulmusikern übernommen. Die Generalprobe wird von den Schülern im Regelfall in ihrer gesamten Länge besucht, an einigen Terminen finden nach der Probe noch Künstlergespräche mit Dirigent, Solist oder Komponist statt. Das Angebot ist für die Schüler kostenlos.

2.1.2. Vorbereitungen

Trotz der großen Anzahl von Konzertprogrammen, die von den Berliner Philharmonikern in jeder Saison gespielt werden, finden sich pro Spielzeit nur etwa sieben Termine, die für einen Probenbesuch geeignet sind. Die Eignung hängt nach Aussage von Andrea Schmolke von zwei Faktoren ab, nämlich den Ferienterminen der Schulen und der Programmzusammenstellung des jeweiligen Konzerts. Von den Mitarbeitern der Education-Abteilung werden schon in der vorhergehenden Saison die Programme ausgewählt,

⁴ Siehe auch die Statistik im Anhang, S. A 54

die ihnen für Schüler geeignet scheinen; diese Liste wird dann dem Orchestervorstand vorgelegt, der die Termine genehmigt. Da in der Generalprobe immer das gesamte Programm durchgespielt wird, muss auf die jungen Gäste bei der Proben disposition keinerlei Rücksicht genommen werden. Schwieriger wird es, wenn Lehrer mit Gruppen jüngerer Schüler nur ein bestimmtes Stück hören wollen, da die Konzentrationsspanne der Kinder für die gesamte Probe nicht ausreicht. Künstlerische Aspekte haben stets absoluten Vorrang, so dass bisweilen die Probenreihenfolge auch noch kurzfristig geändert wird; es ist daher schwierig zu wissen, wann ein bestimmtes Stück gespielt wird. Auch um diesem Problem von vornherein aus dem Weg zu gehen, ist es den Organisatoren lieber, ältere Schüler als Zuhörer zu haben, die die gesamte Probe verfolgen.

Die Möglichkeit des Besuchs von Generalproben wird sowohl im Education-Flyer als auch im Saisonbuch der Berliner Philharmoniker erwähnt, die konkreten Termine können im Internet heruntergeladen werden. Nach Aussage von Andrea Schmolke ist die Nachfrage nach Probenbesuchen größer als das Angebot, so dass es Wartelisten gibt; eine Erweiterung des Angebots steht jedoch mangels geeigneter Termine nicht zur Debatte. Die Besucher kommen nicht nur aus Berlin und dem Umland, sondern aus dem ganzen Bundesgebiet, gerne werden die Generalproben von Schulklassen besucht, die sich gerade auf Klassenreise in Berlin befinden. Von den Lehrern, die mit Schulklassen in die Probe kommen, sind etwa 30 Prozent „Wiederholungstäter“, die immer wieder mit neuen Klassen in die Philharmonie kommen.

2.1.3. Unterrichtsmaterial ⁵

Da die in der Probe gespielten Stücke nur selten Inhalt des Lehrplans sind, haben die betreuenden Lehrer meist kein fertiges Unterrichtsmaterial dazu. Für einen ausgebildeten Musiklehrer ist es eigentlich kein Problem, auch zu einem selten gespielten oder unbekanntem Werk eine Unterrichtseinheit zu

⁵ Das Unterrichtsmaterial vergangener Spielzeiten steht zum Download bereit unter <http://www.berliner-philharmoniker.de/education/material/unterrichtsmaterialien/>
Das Material zur Generalprobe am 9.3.2012 befindet sich im Anhang S. A 31

konzipieren. Dennoch nimmt die Education-Abteilung den Lehrern genau diese Arbeit ab und lässt von Schulmusikern oder Musikwissenschaftlern Unterrichtsmaterial vorbereiten, um dies dann an die Lehrer zu verschicken. Dieser vermeintliche Luxus ist nach Meinung von Andrea Schmolke notwendig und sinnvoll: Nach ihrer Erfahrung ist der Lärmpegel bei unvorbereiteten Gruppen erheblich höher als bei Schülern, die sich mit den Werken bereits intensiv beschäftigt haben. Die Bereitstellung von Unterrichtsmaterial kann somit als eine Art „Selbstschutz-Maßnahme“ gesehen werden, die eine Vorbereitung der Klassen und somit einen ungestörten Probenablauf garantieren soll.

Bei der Erstellung des Unterrichtsmaterials muss nach ihrer Ansicht der Spagat bewältigt werden, zwei unterschiedliche Zielgruppen gleichzeitig zu bedienen: Die Haupt-Zielgruppe sind Lehrer von Musikkursen, in denen die Schüler bereits über ein sehr detailliertes musikalisches Fachwissen verfügen und die in dem Material noch neue, zusätzliche Informationen und Anregungen finden wollen. Andererseits bekommen Lehrer das Material, deren Schüler nicht einmal Noten lesen, geschweige denn eine Partitur analysieren können. Auch für diese Zielgruppe soll das Material Ideen, Hilfestellungen und Anregungen bereithalten. Dieses Problem soll dadurch gelöst werden, dass neben traditionellen Analyse-Aufgaben, die auf die Kursschüler zugeschnitten sind, auch reine Höraufgaben, Brückenschläge zu anderen Künsten, historische Quellen und vor allem ausführliche Literaturhinweise angeboten werden, so dass jeder Lehrer die für ihn passenden Ideen herausfiltern kann. Je nach Autor sind unterschiedliche Herangehensweisen festzustellen, insgesamt folgt das Material dem klassisch musikwissenschaftlichen, analytischen Ansatz, mit dem Musik oft an Schulen vermittelt wird. Mit der Neubesetzung der Leitung der Education-Abteilung ab April 2012 soll nach Aussage von Andrea Schmolke auch die Konzeption des Unterrichtsmaterials wieder überprüft und Inhalte und Ziele neu definiert werden.

2.1.4. Werkeinführung

Die Werkeinführung findet eine Stunde vor Probenbeginn im Zuschauerfoyer der Philharmonie statt. Die Schüler können sich ungezwungen auf den Trep-

penstufen verteilen, so dass eine lockere Atmosphäre herrscht. Tobias Bleek, der die meisten Werkeinführungen konzipiert und moderiert, legt seinen Einführungen zwei grundsätzliche Ideen zugrunde: Erstens möchte er den Zuhörern eine große Auswahl von möglichen Ansatzpunkten und Hörhilfen anbieten, damit jeder während der Probe für ihn geeignete persönliche Anknüpfungspunkte finden kann. Es ist ihm dabei wichtig, dass diese Anknüpfungspunkte immer mit der Musik selbst zu tun haben und ihr Verständnis erleichtern. Zu diesem Zweck werden auch Klangbeispiele eingespielt; diese Ausschnitte werden unter einem besonderen Aspekt wie z.B. Klangfarbe, Taktart oder Instrumentierung beleuchtet und mehrfach gehört, damit sie in der Probe wiedererkannt werden können. Aber auch Themen, die den Apparat Orchester betreffen, werden angeschnitten, dies kann beispielsweise die Aufstellung sein, wobei auch hier wieder der Bogen zum *musikalischen* Sinn der jeweiligen Aufstellung geschlagen wird.

Bei den Einführungen sind, manchmal nur zeitweise, auch Musiker des Orchesters anwesend. Etwa zwanzig Musiker sind zu einer Teilnahme bereit, wobei zehn zum festen Kern gehören. Mit den Musikern zusammen verfolgt Tobias Bleek sein zweites Ziel, nämlich den Zuhörern einen Blick auf die folgenden Stücke *durch die Augen der jeweiligen Musiker* mit ihren Instrumenten zu ermöglichen. Diese Musiker sollen dadurch zu starken Bezugspersonen aufgebaut werden, auf die sich in der Probe immer wieder der Fokus der Zuhörer richtet. Die Musiker spielen zu diesem Zweck Ausschnitte aus dem Programm, in denen ihre Stimme eine besondere Bedeutung hat; bisweilen setzen sie die Stücke auch mit anderen für sie interessanten Werken in Beziehung. In diesem Zusammenhang werden auch verschiedene Spieltechniken, Zubehör und andere Besonderheiten des jeweiligen Instruments vorgeführt, ein paar Worte der Musiker zur eigenen Person dürfen natürlich auch nicht fehlen. Insgesamt dauert die Einführung etwa 30 Minuten.

Genau wie das Unterrichtsmaterial richtet Tobias Bleek auch die Einführung am oberen Niveau aus, was dem Wunsch der Education-Abteilung entspricht. Nach seinen Aussagen liegt die Wahl dieser speziellen Zielgruppe in der Genese des Modells begründet: Ursprünglich waren bei den Generalpro-

benbesuchen tatsächlich nur gut vorbereitete Schüler, meist aus Musikkursen, anwesend. Bis heute macht diese Gruppe den bei weitem größten Anteil der Zuhörer aus, eine zunehmende Diversität der Besuchergruppen ist jedoch deutlich zu erkennen. Allerdings verlaufen die Veranstaltungen nach wie vor ohne nennenswerte Störungen, so dass eine Änderung des bewährten Modells von der Education-Abteilung bisher nicht erwogen wird.

2.1.5. Probenbesuch

Beim eigentlichen Probenbesuch sitzen die Schüler im Zuschauerraum der Philharmonie. Die Probe läuft ab wie jede andere Generalprobe auch, auf die Anwesenheit der Schüler wird weder eingegangen, noch beeinflusst sie irgendwelche organisatorischen oder musikalischen Abläufe. Die Schüler werden ein Stück weit „auf Abstand gehalten“, indem erst die Plätze ab Block B zum Sitzen freigegeben werden, das heißt, die ersten Reihen, die dem Orchester am nächsten sind, müssen leer bleiben. Das Risiko von Störungen durch die Schüler soll so auf ein Minimum reduziert werden. Eine größere Nähe hielte auch Tobias Bleek für wünschenswert, allerdings steht der ungestörte Probenprozess absolut im Mittelpunkt, die Schüler haben tatsächlich nur die Rolle von Zaungästen, und mit ein wenig Abstand ist es für das Orchester leichter, konzentriert zu arbeiten.⁶ Die Ansagen des Dirigenten sind meistens verständlich, allerdings nicht immer; durch den räumlichen Abstand, den beherrschenden Raumeindruck des Saals und durch die große Anzahl der Zuhörer gleicht die Atmosphäre nach meiner Empfindung oft eher einem Konzert als einer Probe.

Nach Beobachtung von Andrea Schmolke machen sich während der Probe bisweilen Unterschiede bezüglich der Aufmerksamkeit zwischen der Gruppe der „Musik Leistungskurs-Schüler“ und den eher klassikfernen Schülern deutlich bemerkbar. Für sie ist es besonders interessant, dass dies bisweilen auch rege Diskussionen innerhalb des Publikums auslöst, beispielsweise wenn sich Schüler durch andere Schüler gestört fühlen.

⁶ Anm.: Schüler machen sich oft nicht klar, dass nicht nur das Orchester auf die Zuhörer wirkt, sondern auch umgekehrt ihr eigenes Verhalten eine Wirkung auf die Musiker hat.

2.1.6. Künstlergespräch

An einigen Terminen wird ein Teil der Besucher anschließend noch zu einem Künstlergespräch in den Hermann-Wolff-Saal der Philharmonie eingeladen. Die Auswahl der Gruppen erfolgt nach Einschätzung und bisweilen auch nach Rücksprache mit den Lehrern durch die Education-Abteilung. In diesen Gesprächen stehen Dirigent, Solist oder Komponist für Fragen der Schüler zur Verfügung. Die hier gestellten Fragen sind sehr unterschiedlich, insgesamt lässt sich ein besonderes Interesse für die persönlichen Vorlieben und Lebensumstände der Gesprächspartner erkennen, insbesondere das individuelle Verhältnis zur Musik und der Prozess des Komponierens sind das Thema zahlreicher Fragen.⁷

2.1.7. Ziele

Die Education-Abteilung hat verschiedene Ziele vor Augen, die mit den Generalprobenbesuchen erreicht werden können und sollen. Als das Modell entstand, waren Karten für Konzerte der Berliner Philharmoniker fast nicht zu bekommen und zudem nicht billig. Durch die Generalprobenbesuche sollten an Musik interessierte Jugendliche die Chance bekommen, das Orchester live zu erleben. An dieser Zielsetzung hat sich prinzipiell nichts geändert, nach Aussagen von Andrea Schmolke soll gerade die Unmittelbarkeit des Live-Erlebnisses, gepaart mit der besonderen Atmosphäre der Philharmonie, einen Eindruck bei den jungen Zuhörern hinterlassen. Ausdrücklich beschreibt sie dafür auch diejenigen als neue Zielgruppe, die bisher mangels Gelegenheit nicht mit Klassik in Berührung kommen konnten. Im Gegensatz zum „echten“ Konzert soll die Atmosphäre lockerer sein, durch den vorhergehenden persönlichen Kontakt mit Musikern soll es gelingen, dem Apparat „Orchester“ ein menschlicheres Gesicht zu geben. Auch die Arbeitsweise eines Orchesters soll nach ihrer Meinung durch die Probensituation erlebbar werden, der Berufsalltag des einzelnen Musikers stehe dabei weniger im Fokus. Tobias Bleek erwähnt außerdem seine Erfahrung, dass die Zuhörer im-

⁷ Zahlreiche Künstlergespräche wurden auf Video dokumentiert und können im Netz eingesehen werden unter <http://www.berliner-philharmoniker.de/education/material/kuenstler-podcasts/>

mer wieder von der hohen Qualität der Interpretation und auch der Solisten gefesselt werden. Dass keine größere Nähe zum Orchester möglich ist, hält er für bedauerlich, jedoch dem Umstand der hohen Nachfrage geschuldet. Die Künstlergespräche schließlich eröffnen Schülern die Möglichkeit, mit Musikern der Weltklasse ins Gespräch zu kommen, ein Erlebnis, was nach Aussage von Tobias Bleek oft schon alleine durch die Ausstrahlung dieser Künstler bleibenden Eindruck hinterlässt. Nicht zuletzt zeigt die Ermöglichung dieser Gespräche eine Wertschätzung gegenüber den Schülern, indem sie als Gesprächspartner der Künstler eingeladen und ernst genommen werden.

2.2. STAATSKAPELLE BERLIN – Workshop und Probenbesuch

Vorbereitete Probenbesuche gibt es bei der Staatskapelle Berlin schon seit etwa 10 Jahren. Anfangs hatten die Workshops die Form, dass „ein Dramaturgieassistent aus dem Programmheft rezitierte“, wie es die Konzertpädagogin Iris Winkler beschreibt.⁸ Vor mehr als fünf Jahren wurde sie von Rainer O. Brinkmann, dem Leiter der opernpädagogischen Abteilung der Staatsoper Berlin, aufgefordert, für diese Workshops ein neues, pädagogisch innovativeres Konzept zu entwickeln. Angeregt durch ihr Studium der Fachrichtung Musikvermittlung / Konzertpädagogik entwickelte Iris Winkler das folgende Modell, das sich in dieser Form bis heute bewährt hat.

2.2.1. Struktur des Modells⁹

Zielgruppe dieses Modells sind auch hier Schüler ab der 10. Klasse, jüngere Schüler sind die Ausnahme. Das Angebot richtet sich an alle Schulformen und wird sowohl von Gymnasien als auch von Sekundarschulen, Oberstufenzentren und Kolloquien wahrgenommen. Das Modell besteht aus drei Stufen: Zunächst finden sich die Schüler zu einem 60-minütigem Workshop in

⁸ Grundlage der folgenden Beschreibung des Modells ist ein einstündiges Telefongespräch am 12.2.2012 mit Iris Winkler, freischaffende Konzertpädagogin und verantwortlich für die Probenbesuche bei der Staatskapelle Berlin, sowie die Begleitung eines Workshops.

⁹ Vgl. WINKLER, Iris: Mittendrin statt nur dabei. Der Schüler-Workshop der Staatskapelle Berlin. In: Das Orchester 1/2008

einem Probenraum ein, es folgt ein 15-minütiges Gespräch mit zwei Musikern und anschließend der etwa 90-minütige Besuch der Orchesterprobe.¹⁰ Es handelt sich hierbei um eine reguläre Orchesterprobe, keine Generalprobe. Der Workshop wird von der Konzertpädagogin Iris Winkler geleitet, die die Schüler auch in die Probe begleitet. Je Termin kann eine Klasse mit bis zu 30 Schülern teilnehmen, die zahlenmäßige Beschränkung hängt mit pädagogischen Erwägungen, vor allem aber mit der räumlichen Situation zusammen, da im Probenraum der Staatskapelle nicht mehr als 30 zusätzliche Zuhörer unterzubringen sind. In jeder Saison können so etwa 200 Schüler erreicht werden. Das Angebot ist kostenfrei.

Es wurde erörtert, den Schülern auch noch den Besuch des folgenden Sinfoniekonzerts anzubieten, dies scheitert jedoch bisher daran, dass die Konzerte meistens ausverkauft sind und daher ein Blockieren von Karten für Schülergruppen eine finanzielle Einbuße bedeuten würde.

2.2.2. Vorbereitungen

Die Staatskapelle bietet im Normalfall sieben Termine je Saison an. Nach Aussage von Iris Winkler hängt die Auswahl ausschließlich von der Eignung der Termine ab; abgesehen von der Tatsache, dass in den Ferienzeiten ein Angebot sinnlos ist, sollen die Workshops nach Möglichkeit an wechselnden Wochentagen stattfinden. Da die Staatskapelle als Opernorchester nur eine begrenzte Anzahl von Sinfoniekonzerten spielt, müssen bisweilen sogar Orchesterproben für Opern mit eingeplant werden, um eine ausreichende Anzahl an Terminen anbieten zu können. Das Programm spielt bei der Terminwahl keine Rolle; dies ist der Tatsache geschuldet, dass bei der Probendisposition keinerlei Rücksicht auf den Probenbesuch genommen wird und daher sowieso immer erst kurz vorher bekannt ist, an welchem Stück in der Probe gearbeitet wird. Die Termine werden bereits sehr frühzeitig festgelegt, mit der Orchesterdirektion und einem Orchestermitglied abgesprochen und dann in der Jahresvorschau der Staatsoper, im Saisonbuch der Staatskapelle und im Heft der „Jungen Staatsoper“ veröffentlicht. Nach Aussage von Iris

¹⁰ Die einzelnen Stufen werden in den Kapiteln 2.2.3. – 2.2.5. ab S. 12 detailliert beschrieben.

Winkler halten sich Angebot und Nachfrage in etwa die Waage, unter den begleitenden Lehrern finden sich sowohl immer wieder neue Gesichter als auch „alte Bekannte“. Letztere springen auch gerne ein, falls kurzfristig ein Termin frei wird, wie sie erwähnt. Die Klassen kommen sowohl aus Berlin als auch aus dem Umland.

2.2.3. Workshop ¹¹

Der Workshop findet in einem separaten Raum statt, meistens auf der Probebühne des Opernhauses. Wenn die Schüler den Raum betreten, hören sie die Klänge eines sich einspielenden und einstimmenden Orchesters, im Raum ist ein Orchesteraufbau (nur Stühle, keine Pulte) vorbereitet, in dem die Schüler in zufälliger Verteilung Platz nehmen. Nach einer kurzen Begrüßung wird nun geklärt, wie sich in der später folgenden Probe die Instrumentalisten im Orchesteraufbau anordnen werden. Jeder Schüler hat sich beim Platz Nehmen also unwissentlich bereits „sein“ Instrument ausgesucht, das er nun erst einmal pantomimisch darstellen soll.

Anschließend bekommt jeder Schüler zu seinem Instrument eine Instrumentenkarte, die ein wesentlicher Bestandteil des Workshops ist.¹² Auf diesen Karten im DIN-A4-Format sind verschiedene Informationen über das jeweilige Orchesterinstrument zusammengestellt. Um die Karten interessant zu gestalten, wurde aus jeder Instrumentengruppe ein Musiker der Staatskapelle zu seinem Instrument, zu persönlichen Vorlieben und zu Besonderheiten seines Berufs befragt. Neben inhaltlichen Fragen, beispielsweise nach dem Sitzplatz, den Nebeninstrumenten, dem Wert des Instruments und verschiedenen Spieltechniken, wird auch nach persönlichen Vorlieben wie dem Lieblingskomponisten oder der Pausenbeschäftigung gefragt. Fragen zum „Beruf“ Orchestermusiker runden das Bild ab: „Mit wem spielen Sie viel zusammen? Wie sehen Sie Ihre Einflussmöglichkeiten auf die Kollegen? Was gefällt Ihnen an Ihrem Beruf besonders?“

¹¹ Diese Beschreibung ist im Wesentlichen dem folgendem Artikel entnommen: WINKLER, Iris: Mittendrin statt nur dabei. Der Schüler-Workshop der Staatskapelle Berlin. In: Das Orchester 1/2008

¹² Siehe Folgeseite

Bild 1: Musikerkarte Tuba

(Vorderseite, Quelle: I.Winkler)

Tubist/in	Blechbläser
Sitzplatz:	hinten
Instrument(e):	tiefstes, unwichtigstes Instrument: Basstuba, Kontrabasstuba, Stierhorn
Zubehör:	Dämpfer
Instrument kostet:	Tuba: 15.000 Euro Stierhorn: Sonderanfertigung für's Haus (für R. Wagner „Meistersinger“)
Bevorzugte Komponisten:	Wagner, Strauss, Prokofieff, Brahms, Bruckner, zeitgenössische Komponisten
besonders schwer:	so wenig zu tun zu haben
Überbrückung der Pausen:	zuhören, im Stimmzimmer üben
in unserer Stimmgruppe sind:	2 Tubisten
spielt viel zusammen mit:	Kontrabass, Fagott, Posaune
Machtfaktor:	sehr niedrig
Ich liebe an meinem Beruf:	musikalische Abwechslung in Konzert, Oper, Ballett
Vorurteil:	zu laut
Die Proben erlauben:	ein stetes Erforschen der eigenen Grenzen

Basstuba.

III. Scherzo.

Wichtig.

63 64 65 66 67 68 *Nicht eilen!*

Außerdem befindet sich auf einer Seite der Instrumentenkarte ein Ausschnitt aus einer Stimme des Instruments, auf der Rückseite ist der gleiche Ausschnitt in der Partitur zu sehen, wodurch das Prinzip einer Partitur anschaulich dargestellt wird. Nachdem die Schüler ihre eigene Karte studiert haben, tauschen sie sich mit einem Schüler einer anderen Instrumentengruppe aus und vergleichen die Informationen.

Im nächsten Teil des Workshops werden die Schüler selbst aktiv. Nachdem Funktion und Aufgabe eines Dirigenten besprochen wurden, bilden die Schüler selber ein „Orchester“, indem die verschiedenen Stimmgruppen verschiedene Klänge produzieren, beispielsweise durch Pfeifen oder Summen. Nun bekommen einzelne Schüler die Aufgabe, diesen Klangapparat zu dirigieren, d.h. mit Dirigierbewegungen den Klang in eine gewünschte Richtung zu verändern oder auch das „Stück“ zu beenden. Anschließend bekommen die einzelnen Stimmgruppen spezifische Aufgaben. Dies kann zum Beispiel das Ausstimmen eines (gesumnten) Akkords bei den Bläsern sein oder das Festlegen von (pantomimisch ausgeführten) Strichen bei den Streichern. Die Ergebnisse der Arbeit werden den anderen Gruppen vorgestellt. Abschließend bekommen die Schüler Informationen über den Dirigenten und ggf. den Solisten der folgenden Probe; falls bekannt ist, welches Werk geprobt wird, werden auch dazu einige einleitende Worte gesagt.

2.2.4. Musikergespräch

Noch vor dem Beginn der Probe haben die Schüler etwa 15 Minuten lang die Möglichkeit, zwei Musikern der Staatskapelle Fragen zu stellen. Da es nach Iris Winklers Aussage oft schwierig war, Musiker zu finden, die für ein solches Gespräch bereitstehen, gibt es in der Staatskapelle mittlerweile einen Jugendbeauftragten. Dieser spricht die Kollegen jeweils direkt an, so dass sich nun immer wechselnde Musiker den Fragen der Schüler stellen. Allerdings hält sich die Begeisterung für diese Aufgabe offensichtlich in Grenzen; die Angebote von Iris Winkler, bei einem Informationstermin über die Erwartungen der Schüler und mögliche Aspekte eines solchen Gesprächs zu informieren oder eine Musiker-Fortbildung zu den Workshops anzubieten, verhallten nach ihrer Aussage ungehört. So werden diese Gespräche weiterhin

mit sehr unterschiedlichem Engagement geführt; während sich manche Kollegen sehr viel Mühe geben, sich, ihr Instrument und ihren Beruf interessant zu präsentieren, bringen andere noch nicht einmal ihr Instrument mit. Dies hält Iris Winkler für umso bedauerlicher, als gerade das Gespräch mit den Musikern für die Schüler ihrer Erfahrung nach einen besonders hohen Stellenwert hat.

2.2.5. Probenbesuch

Der sich anschließende Probenbesuch findet im Probenraum der Staatskapelle statt, der räumlich recht beengt ist. Die Schüler nehmen meistens auf Stühlen hinter dem Orchester Platz, je nach Aufbau gelegentlich auch an der Seite oder dem Orchester gegenüber. Nach der Erfahrung von Iris Winkler ist es einerseits für die Schüler von Bedeutung, von ihrem Platz aus einen Überblick über das Orchester zu haben und die Anweisungen des Dirigenten verstehen zu können, andererseits ist es auch wichtig, dass die jungen Leute von den Orchestermitgliedern wahrgenommen werden können. Durch die daraus entstehende nonverbale Kommunikation zwischen Künstlern und Schülern wird nach ihrem Erleben auf unbewusste Weise *für* die Schüler musiziert, zudem fühlen sich die Schüler auf eine aktivere Weise ins Geschehen eingebunden, als wenn sie quasi unbemerkt im Hintergrund sitzen. Ein Nachgespräch ist nicht möglich, da zu diesem Zeitpunkt im laufenden Probenbetrieb kein Raum mehr zur Verfügung steht. Außerdem sind nach Erfahrung von Iris Winkler die meisten Schüler und auch Lehrer nach diesem intensiven Erlebnis erst einmal an Eindrücken gesättigt sind und haben kein Interesse an weiteren Gesprächen direkt im Anschluss.

2.2.6. Ziele

Das Ziel von Iris Winkler ist es, dass im Workshop der Staatskapelle ein Interesse der Schüler für das Orchester und seine Musik geweckt wird, indem sich die Schüler zunächst einmal für *die Tätigkeit des Musikers* interessieren. Dabei geht es um die körperliche Tätigkeit des Spielens eines Instruments, um den Alltag und die Inhalte des Berufs „Orchestermusiker“ und um die Persönlichkeiten, die dahinter stehen. Besonders wichtig ist ihr hierbei der Aspekt, dass erst aus dem Zusammenwirken dieser Menschen das besonde-

re Erlebnis „Konzert“ entstehen kann. Die Musiker werden als Persönlichkeiten erlebt, die hochqualifiziert sind, aber sich dennoch während der Arbeit in das große Ganze einordnen müssen und können. Hier sollen die Schüler Parallelen zu ihrer eigenen Lebenswelt ziehen, die Arbeitsplatzsituation ist partiell vergleichbar mit der Situation des einzelnen Schülers in der Klasse, wo Schwierigkeiten beim Austarieren von den Bedürfnissen einzelner im Verhältnis zur Einordnung in die Gruppe zum Alltag gehören. Da die Schüler sich zudem im Workshop mit einer Instrumentengruppe näher identifiziert haben, können sie zu dem Erlebnis der Probe eine sehr persönliche Beziehung aufbauen, was im besten Fall in eine ebenso persönliche Beziehung zum Erleben klassischer Musik führt. Nach Beobachtung von Iris Winkler gibt es in jeder Klasse zwei bis drei Schüler, die wirklich gefesselt sind. Dass viele Schüler, die sonst keine Gelegenheit dazu hätten, einmal ein klassisches Werk live gehört haben und dass dabei einzelne Schüler wirklich *erreicht* werden können, kann sicher als Erfolg des Modells bewertet werden.

2.3. KAMMERAKADEMIE POTSDAM - „Schüler in den Konzertsaal“

Das Modell „Schüler in den Konzertsaal“ der Kammerakademie Potsdam entstand im Jahr 2006 mehr oder weniger zufällig. Die Geschäftsführerin des Orchesters hat nicht nur eine persönliche Leidenschaft für Projekte mit Kindern und Jugendlichen, sie sah auch die politische Notwendigkeit, zusätzlich zu den bereits stattfindenden Kinderkonzerten im Foyer weitere Angebote im Bereich der Musikvermittlung zu machen. Diesem Wunsch kam die Möglichkeit entgegen, für Projekte an Schulen so genannte „Lottomittel“ beim Ministerium für Bildung, Jugend und Sport (MBS) des Landes Brandenburg zu beantragen. Entworfen und vom MBS bewilligt wurde ein Projekt, das unter dem Titel „Schüler in den Konzertsaal“ den Besuch einer Orchesterprobe mit einem vorbereitenden Workshop kombiniert. Die Leitung des Projekts wurde mir als Geigerin der Kammerakademie übertragen und so begann ich mit Unterstützung meiner Kollegen ein Modell zu entwerfen, das im Laufe der Jahre einerseits inhaltlich fortwährend weiterentwickelt und andererseits den

äußeren Notwendigkeiten angepasst wurde.¹³ Zunächst fand „Schüler in den Konzertsaal“ nur zweimal je Spielzeit statt. Bei dieser geringen Frequenz war es möglich, die Inhalte sehr genau auf das Stück abzustimmen, das in der Probe zu hören sein würde. Da hierfür stets eine neue Mitspielpartitur¹⁴ erstellt werden musste, bedeutete dies einen großen zeitlichen, und damit letztendlich auch finanziellen Aufwand, war jedoch gleichzeitig ein Experimentierfeld um herauszufinden, welche Inhalte und Methoden sich in der realen Workshopsituation bewähren. Über die Jahre entstanden so unter anderem Ideen zu den Themen „Klassische Form“ („Sonatensatz im Selberbau“), „Ausdruck“ und „Wie funktioniert ein Orchester?“. Mittlerweile finden die Workshops mindestens vier Mal in der Saison statt. Um flexibler in der Disposition zu sein und den Arbeitsaufwand auf ein realisierbares Maß zu reduzieren, wird mittlerweile immer dasselbe Stück, nämlich Beethovens 5. Sinfonie, als Referenzstück verwendet. Aus dem Stück, das in der Probe zu hören sein wird, werden nach Möglichkeit Auszüge in einer Bearbeitung für Kammerbesetzung gespielt. Thema des Workshops sind immer Aufbau und Funktionsweise des Apparats Orchester.

2.3.1. Struktur des Modells

Das Modell „Schüler in den Konzertsaal“ richtet sich vorwiegend an die 6. bis 8. Klasse an Oberschulen und Gymnasien, ist aber mit leichten Veränderungen auch ab der 4. und bis zur 12. Klasse durchführbar. Es besteht aus einem 90-minütigen Workshop in der Schule und einem etwa 75-minütigen Probenbesuch im Nikolaisaal. Anschließend findet noch ein kurzes Nachgespräch statt, wenn dies organisatorisch möglich ist. Der Workshop wird von vier bis fünf Musikern geleitet, es nimmt je Workshop eine Klasse mit bis zu 30 Schülern teil, wobei stets zwei Workshops hintereinander stattfinden. Bei

¹³ Siehe auch Kapitel 3.2.6. Die freie Szene – kreativ und teuer, S. 49
Grundlage der folgenden Beschreibung sind meine eigenen Erfahrungen aus sechs Jahren Leitung des Modells „Schüler in den Konzertsaal“; die Auswertung dieser eigenen Erfahrungen und Ideen macht in manchen Bereichen eine detaillierte Beschreibung als in den andern Kapiteln möglich.

¹⁴ Spezielles Arrangement eines Werkes zum gemeinsamen Musizieren von Schülern und Orchestermusikern, vgl. S. 22

durchschnittlich fünf Terminen können so insgesamt etwa 300 Schüler je Saison erreicht werden. Beim Probenbesuch sitzen die Schüler zwischen und hinter den Musikern; findet der Probenbesuch im Probensaal statt, können maximal zwei Klassen zuhören, auf der Bühne des großen Saals können bis zu vier Klassen gleichzeitig Platz finden. Falls das eigentliche Konzert noch nicht ausverkauft ist, werden den Schülern und ihren Eltern zusätzlich günstige Karten dafür angeboten. Dieses Angebot wird nur gelegentlich genutzt.

2.3.2. Vorbereitungen

Die Terminauswahl richtet sich bei der Kammerakademie vorrangig nach der Machbarkeit für Schulen - Termine in den ersten Wochen im Schuljahr und in den Schulferien sind nicht realisierbar - und nach den gespielten Programmen. Expressive Werke, die einen leichten emotionalen Zugang ermöglichen, sind nach meiner Erfahrung für Probenbesuche besonders geeignet, wobei dies genauso gut eine klassische Sinfonie wie ein zeitgenössisches Werk sein kann. Da das Modell von der Geschäftsführung und vom Chefdirigenten mitgetragen wird und der Probenbesuch somit bei der Disposition berücksichtigt wird, ist es möglich, dass an den festgelegten Terminen auch tatsächlich das geplante Stück geprobt wird. Nur in Notfällen, wie z.B. der Absage eines Solisten, kommen Abweichungen vor. Dirigent und Solist werden im Vorfeld rechtzeitig über den Besuch in der Probe informiert. Da die Workshops von den Musikern, darunter ein Mitglied des künstlerischen Gremiums der Kammerakademie, selbst geplant und durchgeführt werden, ist eine gesonderte Information oder Absprache mit dem Orchestervorstand hinfällig.

Die genauen Termine werden zur Zeit noch nicht im Spielplanbuch veröffentlicht, da der lange Vorlauf die Festlegung auf ein passendes Stück erschweren würde. Aus Gründen der Außendarstellung wird dennoch eine solche Veröffentlichung erwogen. Nachgefragt werden die Workshops von Lehrern, welche die Angebote der Kammerakademie bereits kennen oder durch Empfehlung über Kollegen darauf aufmerksam gemacht wurden. Zudem werden Einrichtungen gezielt angesprochen, wenn die Kammerakademie aus politi-

schen oder anderen Gründen an einer Zusammenarbeit interessiert ist. Zur Verfügung stehende Termine können immer ohne Schwierigkeiten vergeben werden, es besteht momentan eine Interessentenliste von Lehrern, die über freie Termine informiert werden möchten. Für das Gesamtpaket Workshop & Probenbesuch wird von den Schülern ein Unkostenbeitrag von € 3,- bezahlt, der die tatsächlichen Kosten allerdings nicht annähernd deckt.¹⁵ Ein Beitrag in dieser Höhe hat sich allerdings als realistisch erwiesen, nach meiner Erfahrung werden solche Angebote sogar oft mehr gewürdigt und als hochwertiger angesehen, wenn sie *nicht* kostenfrei sind.

2.3.3. Workshop

Der Workshop findet in der Schule statt, meist im Musikraum oder der Aula, wobei ein Nebenraum benötigt wird. Er dauert 90 Minuten und wird von vier bis fünf Musikern geleitet. Kern der Gruppe sind der Fagottist der Kammerakademie und ich, ergänzt werden wir durch zwei weitere hohe Streicher und gelegentlich zusätzlich durch unseren Schlagzeuger. Der Workshop beginnt nach einer kurzen Begrüßung immer mit Musik. Gespielt wird entweder ein kurzes Arrangement aus dem Stück, das in der Probe zu hören sein wird oder ein Auszug aus einem Beethoven-Streichquartett. Es folgt eine Vorstellung der Musiker in Interviewform. Ziel ist es hierbei, dass sich die Musiker einerseits als Menschen „wie Du und ich“ mit normalen Hobbies und Interessen vorstellen, aber andererseits von ihren ganz unterschiedlichen Wegen zur Begeisterung für klassische Musik erzählen und sie für die Schüler nachvollziehbar machen. Außerdem wird aus dem Alltag eines Orchestermusikers berichtet; besonders überrascht sind die Schüler stets von der für ihre Maßstäbe kurzen Vorbereitungszeit für ein Sinfoniekonzert und von dem Wert der Instrumente. Als Warm-Up für die Schüler folgt nun eine Rhythmusrunde im Kreis.

¹⁵ Siehe auch Kapitel 3.2.6. Die Freie Szene – kreativ und teuer, S. 49

Bild 2: Warm Up zu Beethoven

Warm-Up Beethoven 5.

1. Stimme Sprechtext
Beet - ho - ven heißt die - ses e - wi - ge Ge - nie

Rhythmus geklatscht
Klatscher auf alle "e"
Beetho - ven heißt die - ses e - wi - ge Ge - nie

2. Stimme Sprechtext
Heu - te Klatsch' ich in die lin - ke Hand.

Rhythmus geklatscht
Klatscher auf alle "i"
Heu - te Klatsch' ich in die lin - ke Hand.

1. Grundschrift mit den Füßen:

Nach rechts
Links ranziehen
Nach links
Rechts ranziehen

2. Text der 1. Stimme dazu im Rhythmus sprechen

3. Dazu auf die vorgegebenen Vokale klatschen,
es entsteht ein eigener Rhythmus (2. Zeile)

4. Text weglassen, nur klatschen

5. 2. Stimme genauso

6. Zweistimmig klatschen

7. Für Fortgeschrittene:
Doppelkanon (um einen Takt versetzt)

©Isabel Stegner

Ein Ziel dieser Runde ist das Erleben, wie schwierig es sein kann, mehrere Dinge gleichzeitig zu tun, in diesem Zusammenhang wird auch die Frage besprochen, auf was ein Musiker im Orchester gleichzeitig zu achten hat. Außerdem findet in dieser Runde eine kurze Vorstellung der Schüler und eine erste Begegnung mit dem Rhythmus des Beethovenschen „Schicksalsmotivs“ statt, der später weitere Verwendung findet. Und nicht zuletzt lockert diese Runde die Stimmung auf und bringt allen Beteiligten viel Spaß!

Das Rhythmical, das hierbei einstudiert wird, besteht aus einem Grundschritt sowie zwei Texten und jeweils einem zugehörigen Klatschrhythmus. Eine zusätzliche kognitive Anforderung besteht darin, dass immer auf einem bestimmten Vokal des Textes geklatscht wird.

Das Material des Rhythmicals findet nun vielseitig Verwendung: Nach dem Erlernen der genannten Elemente wird der erste Rhythmus für eine Vorstellungsrunde verwendet; jeweils in der Pause nennen alle Mitwirkenden nacheinander ihren Namen. Diese Situation hat Gemeinsamkeiten mit einem kurzen Solo eines Orchestermusikers: Innerhalb kürzester Zeit muss sich der Musiker umstellen vom Einfügen in die Gruppe auf eine exponierte Situation, wo sich alle Aufmerksamkeit auf ihn richtet. Die Schüler bemerken in dieser Situation selber mit Befremden, dass unter dem Stress des solistischen „Auftritts“ oft die vorher noch ganz selbstverständlichen Schritte und Klatscher durcheinander geraten. Zum Schluss der Runde wird das Rhythmical zweistimmig musiziert. Die zweite Klatschstimme, der „Schicksalsrhythmus“, wird später wieder aufgegriffen.

Für den nächsten Teil des Workshops erhält jeder Schüler ein Bild von einem Orchesterinstrument. Anschließend sollen die Schüler innerhalb kurzer Zeit ihren Platz im Orchesteraufbau finden, die Stühle und Pulte wurden im Raum bereits vor Beginn des Workshops entsprechend der Sitzordnung eines Kammerorchesters aufgebaut. Die Besetzung orientiert sich an der Besetzung des 1. Satzes von Beethovens 5. Sinfonie: 2.2.2.1 - 2.2.0.0. Pk 5.4.3.2.1. Die Anzahl der Streicher kann je nach Klassengröße variieren, das Fagott wird von einem Kollegen besetzt, daher kommt es im Gegensatz zum Beethovenschen Original nur einfach vor. Nachdem die Platzwahl der Schüler gemeinsam korrigiert wurde, bekommen die Schüler Noten, die aus der ersten Seite einer speziellen Mitspielpartitur auf der einen und der „eigenen“ Stimme auf der anderen Seite bestehen.

Hier besteht unter anderem die Möglichkeit, den Aufbau einer Partitur und die durch den Komponisten darin vorgegebenen Parameter zu besprechen.

Bild 3: Schülerpartitur ¹⁶

5.Sinfonie

für Schulklass

L.v.Beethoven
Bearb. I.Stegner

Allegro con brio

1. Flöte (Klangstäbe)
2. Flöte (Klangstäbe)
2 Oboen (Blockflöten)
2 Klarinetten in B (Blockflöten)
FAGOTT
2 Hörner in Es (Boomwhackers)
2 Trompeten in C (Boomwhackers)
Pauken (Bongos)
Violine I (Bodypercussion)
Violine II (Bodypercussion)
Viola (Bodypercussion)
Cello (Bodypercussion)
Kontrabass (Bodypercussion)
VIOLINE
VIOLA
Bass (FAGOTT)

1 2 3 4 5 6 7 8 9

ff *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

¹⁶ 1. Seite der Partitur, gesamte Partitur im Anhang, S. A 55

Nun wird die Klasse für „Stimmproben“ in Bläser und Streicher aufgeteilt, die jeweils von zwei Musikern „gecoacht“ werden. Während die „Streicher“ ihre Stimmen, die den Schicksalsrhythmus wieder aufgreifen, mit Hilfe von Bodypercussion einstudieren, erhalten die „Bläser“ Blockflöten, Klangstäbe, Boomwhackers und Bongos, um darauf Ihre Stimmen, die jeweils nur aus zwei verschiedenen Tönen bestehen, einzustudieren.

Anschließend wird das ganze Werk unter dem Dirigat eines Kollegen zusammengesetzt, wobei die drei anderen Musiker im Schülerorchester mit den „richtigen“ Instrumenten mitspielen, so dass das Originalwerk klanglich erkennbar bleibt. Nach einer kurzen Probe, in der es nicht nur um richtige Noten und Einsätze, sondern auch um gemeinsames Atmen, Dynamik und Tempi geht, bekommen die Schüler die Möglichkeit, sich selbst als Dirigenten dieses besonderen Orchesters auszuprobieren. Als Abschluss des Workshops wird von den Profimusikern ein Arrangement der ganzen Exposition des Werks für Kammerbesetzung gespielt.

2.3.4 Probenbesuch

Der Probenbesuch findet meistens etwa eine Woche nach dem Workshop statt. Der zeitliche Abstand ist organisatorisch bedingt, da die Musiker in den Tagen unmittelbar vor dem Konzert selber bei den Proben anwesend sein müssen und daher in dieser Zeit keine Besuche in Schulen machen können. Zum Probenbeginn um 9.45 Uhr finden sich die Klassen mit ihren begleitenden Lehrern am Nikolaisaal ein, um dort bis zur ersten Pause für 75 bis 90 Minuten bei der Probe zuzuhören. Findet die Probe im Probensaal statt, können sich die Schüler auf die Stufen setzen, auf denen auch die Bläser ihren Platz haben. Im großen Saal werden zusätzliche Stühle neben und hinter den Bläsern aufgebaut. Außerdem werden immer Sitzkissen ausgeteilt, mit denen sich die Schüler einen Platz mitten im Orchester oder neben dem Dirigenten suchen können. Diese Option wird von den Klassen sehr unterschiedlich wahrgenommen, jüngere Schüler haben oft weniger Hemmungen, sich mitten zwischen die Musiker zu setzen. Auch die Musiker reagieren unterschiedlich auf die Gäste, die sie „belagern“. Während viele dies als interessante Abwechslung empfinden und gerne auch mal mit ihren neuen Sitz-

nachbarn ins Gespräch kommen, haben andere das Bedürfnis, einen gewissen Sicherheitsabstand aufrecht zu erhalten. Erstaunlich unkompliziert waren bisher stets die Solisten, sie begrüßen die Schüler immer mit Gelassenheit und Wohlwollen. Nach einer Begrüßung und Vorstellung der Klassen läuft die Probe völlig „normal“ und unkommentiert ab, es wird lediglich darauf geachtet, dass ein Satz des vorgesehenen Werks im Zusammenhang zu hören ist.

2.3.5. Nachbesprechung

Den Schülern wird nach der Probe die Möglichkeit gegeben, den Musikern, die sie schon aus dem Workshop kennen, Fragen zu stellen. Bei einer Probe im Probensaal ist dies oft schwierig zu organisieren, da kein weiterer Raum vorhanden ist, so dass die Fragerunde auch schon bei Sturm draußen vor dem Bühneneingang stattfand. Bisweilen stehen auch der Dirigent oder der Solist für Fragen zur Verfügung, dies hängt aber sehr von der Person und vom Ablauf der Probenphase ab. Die Lehrer werden gebeten, die Schüler ein schriftliches Feedback geben zu lassen und uns zuzuschicken. Dies ermöglicht uns ein detailliertes Bild, was die Schüler besonders interessiert und beeindruckt, außerdem sind solche Feedbacks gut zu Marketingzwecken verwendbar. Ein weiterer Gesprächstermin, an dem die Schüler mit einem Musiker das Erlebte mit etwas zeitlichem Abstand nachbesprechen können, wäre absolut wünschenswert, ist aber aus finanziellen Gründen nicht realisierbar.

2.3.6. Ziele

Auch bei diesem Modell ist es ein Ziel, Schülern die Möglichkeit zu geben, klassische Musik *live* zu erleben. Dabei geht es ausdrücklich sowohl um solche junge Leute, die bisher dazu aus verschiedenen Gründen keine Gelegenheit hatten, als auch um vorgebildete Schüler. Dass die Workshops von den Musikern der Kammerakademie selbst gestaltet werden, bietet im Vergleich mit den anderen Modellen zahlreiche besondere Chancen:¹⁷ Mehrere Musiker können im Workshop in Aktion erlebt werden, und zwar nicht nur

¹⁷ Siehe auch Kapitel 3.2.5. Sonderfall Musikvermittlung durch Musiker, S. 45

musikalisch, sondern auch in anleitender Funktion, als Gesprächspartner und als mit den Schülern gleichberechtigte Akteure, beispielsweise beim Warm-Up. Innerhalb von 90 Minuten kann so ein starker persönlicher Bezug aufgebaut werden. Am wichtigsten ist jedoch, dass die Schüler gemeinsam mit den Musikern selber Musik machen können. Dadurch können die Musiker ihren eigenen Zugang und ihre eigene Begeisterung für klassische Musik den Schülern sehr direkt vermitteln. Dies gelingt auch durch die vorgetragene Kammermusik: Das unmittelbare und hautnahe Erleben eines klassischen Werkes und das Beobachten der Musiker übt stets eine starke Faszination auf die Schüler aus. Nicht zuletzt haben die Musiker den Bonus, nicht als Pädagogen wie ihre Lehrer, sondern als externe Profis wahrgenommen zu werden. Oft gelingt es durch diesen neuen Kontext, die gewachsenen, vielleicht auch problematischen Strukturen innerhalb einer Klasse aufzubrechen.¹⁸ Die Musiker selbst haben Spaß bei ihrem Workshop; dies an die Schüler zu vermitteln, so dass sie mit einer erwartungsvollen Haltung in die Probe kommen und klassische Musik mit Spaß und Neugier statt Gleichgültigkeit und Langeweile in Verbindung bringen, das sind die Hauptziele des Modells. Durch das Sitzen *im* Orchester erleben die Schüler dann die Musik mit einer einmaligen Unmittelbarkeit und geradezu körperlicher Wucht, auch das dient dazu, die Klassik aus der Langweiler-Ecke herauszuholen. Wenn es dann auch noch gelingt, dass Schüler zusätzlich freiwillig das Konzert besuchen und dazu auch ihre Eltern mitbringen, ist viel erreicht, auch wenn es sich hierbei nur um Einzelerfolge handelt.

2.4. KOMISCHE OPER BERLIN – Moderierte Konzertprobe

Im Jahr 2005 wurden auf Initiative des damaligen Generalmusikdirektors Kirill Petrenko erstmals Klassen in eine Generalprobe für ein Sinfoniekonzert an der Komischen Oper Berlin eingeladen. Das Angebot sprach sich schnell herum und bald saßen bis zu 900 Schüler in den Proben. Um die großen Besucherzahlen besser regulieren zu können und sich nicht in einer juristi-

¹⁸ Nicht selten berichten Lehrer nach dem Workshop voller Erstaunen, dass sich gerade die „Problemschüler“, oft Kinder mit Aufmerksamkeitsdefizitsyndrom, am aktivsten am Workshop beteiligt haben.

schen Grauzone zu bewegen,¹⁹ wurde aus den „Moderierten Konzertproben“ eine reguläre Veranstaltung gemacht, die auch im Spielplanbuch angekündigt wird. Anfangs wurden vom Dramaturgen Malte Kesting einleitende Worte gesprochen, doch schon bald übernahm die Musiktheaterpädagogin Anne-Kathrin Ostrop die Moderation der Veranstaltungen.²⁰ Die Schüler werden auf den Probenbesuch nicht vorbereitet, dafür wird der Probenablauf während der Anwesenheit der Schüler moderiert, und zwar nicht nur zu Beginn der Probe, sondern auch zwischen den Sätzen und bei eventuellen Korrekturen.

Die Moderierten Konzertproben sind nur ein winziger Baustein des Angebots für Kinder und Jugendliche an der Komischen Oper. Es werden dort darüber hinaus nicht nur moderierte Kinderkonzerte angeboten, sondern auch hunderte von Schulklassen mit Workshops auf den Besuch einer Opernvorstellung vorbereitet. Ein entsprechendes Angebot gibt es auch für Sinfoniekonzerte: Orchestermitglieder besuchen im Vorfeld eines Konzerts als sogenannte Konzertlotsen eine Schulklasse und treffen sie dann im Konzert wieder. Die Bereitschaft der Orchestermusiker, sich auch als Musikvermittler zu betätigen, ist also vorhanden, wird aber bei anderen Modellen als den Moderierten Konzertproben in Anspruch genommen.

2.4.1. Struktur des Modells

Zu den Moderierten Konzertproben werden Schüler ab der 5. Klasse eingeladen, das Angebot wird von Lehrern aller Schultypen wahrgenommen. Bei Programmen, die besonders gut zum Lehrplan einer bestimmten Altersgruppe passen, lädt Anne-Kathrin Ostrop die entsprechenden Schulen gerne noch einmal extra ein. Bei einer Auslastung von 400 – 800 Schülern je Termin und drei bis fünf Terminen pro Spielzeit, erreicht die Komische Oper et-

¹⁹ insbesondere die GEMA betreffend

²⁰ Grundlage der folgenden Beschreibung des Modells ist ein einstündiges persönliches Gespräch am 7.3.2012 mit Anne-Kathrin Ostrop, leitende Musiktheaterpädagogin an der Komischen Oper und Moderatorin der „Moderierten Konzertproben“, sowie ihr Artikel: Musiktheaterpädagogik an der Komischen Oper Berlin. In: BRINKMANN, Rainer O., RICHTER, Christoph (Hg.): Diskussion Musikpädagogik Sonderheft S 1/09, Altenmedingen 2009

wa 2500 Schüler je Spielzeit. Je Schüler wird ein Unkostenbeitrag von € 3,- erhoben, der die zusätzlichen Kosten für das Saalpersonal decken soll.

Die Probe wird nicht in ihrer gesamten Länge besucht, es werden nur ein oder zwei Stücke gehört. Anschließend besteht noch die Möglichkeit für ein Nachgespräch, an dem neben Anne-Kathrin Ostrop gelegentlich auch die Dirigenten teilnehmen, wenn der zeitliche Ablauf dies zulässt.

2.4.2. Vorbereitungen

Die Moderierten Konzertproben werden nicht nur im Spielplanbuch, sondern auch im Internet und in der Schulbroschüre der komischen Oper veröffentlicht. In den letzten Jahren hat sich die Suche nach geeigneten Terminen zunehmend als schwierig erwiesen. Das Orchester der Komischen Oper spielt nur acht Sinfoniekonzerte, in der aktuellen Saison 2011/12 lag der größte Teil davon in den Schulferien. So konnten nur zwei mögliche Termine für moderierte Generalproben gefunden werden. Unter anderem aus diesem Grund sollen ab der Spielzeit 2013/14 die Moderierten Konzertproben durch Jugendkonzerte abgelöst werden, in denen das Prinzip der Moderation übernommen wird und für die dann auch vorbereitendes Material erstellt wird. Dies ist zur Zeit nicht möglich, da sich immer erst während des vorangehenden Probenprozesses herauskristallisiert, welche Stücke die Schüler tatsächlich hören werden. Eine frühzeitigere Festlegung ist auch hier wegen des Spagats zwischen den Belangen der Schüler und der Notwendigkeit einer effektiven Generalprobe nicht möglich.

2.4.3. Probenbesuch

Die Generalprobe findet im Saal der Komischen Oper statt, einem Raum, der schon alleine durch sein „plüschiges“ Opernambiente beeindruckt. Die Schüler sitzen vorne in den Zuschauerreihen; um eine bessere Disziplin zu gewährleisten werden sie nicht reihen- sondern blockweise gesetzt. Die Lehrer werden ausdrücklich gebeten, sich mitten zwischen ihre Schüler zu setzen, außerdem sind im Saal Helfer verteilt, die bei Unruhe frühzeitig einschreiten können. Nach Aussage von Anne-Kathrin Ostrop wird auf diese Weise ein ungestörtes Arbeiten gewährleistet. Da bei den Schülern erfahrungsgemäß nahezu kein Vorwissen vorhanden ist, gehört neben der Begrüßung eine

kurze Vorstellung der Instrumente und der Sitzordnung zum festen Repertoire der Moderatorin. Der weitere Ablauf der Probe und somit auch der Moderation hängen sehr vom vorhergehenden Probenprozess ab, der von Anne-Kathrin Ostrop in engem Kontakt mit dem jeweiligen Dirigenten verfolgt wird. So wird auch die Dauer des Probenbesuchs flexibel festgelegt; oft bleiben die Besucher bis zur Probenpause, manchmal verlassen sie die Probe schon nach einem Stück. Daten und Informationen zu den Werken werden nur am Rande vermittelt, vielmehr sollen „Höranker“ gesetzt werden, an denen sich die Schüler während des Durchlaufs festhalten können. Das Einordnen der Musik in außermusikalische Kontexte durch die Moderatorin erleichtert es dabei den Schülern, einen persönlichen Bezugspunkt zu dem Werk zu finden. Ins Zentrum der Moderation möchte die Moderatorin allerdings den Versuch stellen, den Schülern den Inhalt des Probenprozesses zu vermitteln. Was ist dem Dirigenten wichtig, was hat er mit den Musikern erarbeitet, wie und warum hat er das getan? Manche Dirigenten übernehmen es gerne auch selbst, ihre Vorstellungen und Arbeitsweise den Schüler zu vermitteln; sie suchen exemplarische Stellen aus, lassen sie vorspielen und ergänzen die Moderatorin als kompetenter Gesprächspartner. Andere Dirigenten wollen nach Erfahrung von Anne-Kathrin Ostrop das Programm unbedingt ohne Unterbrechungen durchspielen, ändern kurzfristig noch die Probenreihenfolge oder stehen dem Besuch der Schüler gar ablehnend gegenüber. Da sich all dies immer erst wenige Tage vor der Veranstaltung herauskristallisiert, ist von der Moderatorin sowohl organisatorisch als auch inhaltlich eine hohe Flexibilität gefordert.

2.4.4. Nachgespräch

Wenn der Probenbesuch in der Pause endet, stellt sich bisweilen der Dirigent noch den Fragen der Schüler, ansonsten ist es die Moderatorin, die offene Fragen beantwortet. Manchmal haben Schülergruppen von ihren Lehrern Beobachtungsaufgaben bekommen. Diese Schüler fragen nach Beobachtung von Anne-Kathrin Ostrop besonders eifrig nach, um sich ihre Beobachtungen bestätigen oder ergänzen zu lassen. Ansonsten lässt sich auch in der Komischen Oper feststellen, dass die Schüler durch das Erlebte erst

einmal gesättigt sind und wenig Fragen haben; oft entstehen durch die Nachgespräche jedoch Mailkontakte zu Lehrern, so dass später aufkommende Fragen dann noch gestellt und beantwortet werden können. Anne-Kathrin Ostrop würde einen zusätzlichen Schulbesuch im Anschluss ebenfalls für sinnvoll halten, doch auch an der Komischen Oper ist dies personell und finanziell nicht leistbar.

2.4.5. Ziele

Bei der Komischen Oper können die Ziele des Modells nur im Kontext des gesamten Bereichs der Musikvermittlung gesehen werden. Für Anne-Kathrin Ostrop ist es wichtig, dass ihre Abteilung dem Bereich Dramaturgie und eben *nicht* der Marketing-Abteilung zugeordnet ist, da die musiktheaterpädagogische und musikvermittlerische Arbeit *inhaltlich* ausgerichtet sein soll. „Die inhaltliche Ausrichtung ist pädagogisch dringend geboten, denn die Zielgruppe, Kinder und Jugendliche, nimmt die Haltung einer Institution, ob sie nur benutzt oder ob sie tatsächlich als Gegenüber ernst genommen wird, unmittelbar wahr.“²¹

Dieser Respekt gegenüber Kindern und Jugendlichen spiegelt sich auch in der Gestaltung der moderierten Proben wieder. Anne-Kathrin Ostrop sagt, sie wolle die Jugendlichen gar nicht „begeistern“, ein Ausdruck, der für sie mit der oberflächlichen Event-Kultur verknüpft ist, sie wolle die Jugendlichen vielmehr „verwickeln“. Den Schülern soll es durch den Probenbesuch ermöglicht werden, eigene Erfahrungen mit klassischer Musik zu machen und in diesem Kontext Widerstände gegen das Hören von Klassik (zumindest vorübergehend) aufzugeben.

²¹ OSTROP, Anne-Kathrin: Musiktheaterpädagogik an der Komischen Oper Berlin. In: BRINKMANN, Rainer O., RICHTER, Christoph (Hg.): Diskussion Musikpädagogik Sonderheft S 1/09, Altenmedingen 2009

3. REFLEXION

3.1. ENTWICKLUNG VON MODELLEN. Zwischen Vision und Praxis

Die vorgestellten Modelle sind sehr unterschiedlich bezüglich Konzept, Durchführung und Zielsetzung. Gemeinsam haben sie eines: Sie funktionieren. Welches Rezept ist es, das Modelle zu Erfolgsmodellen werden lässt? Eine einfache Antwort darauf gibt es nicht. „Musikvermittlung geschieht und lernt man vor allem „by doing“. Wie eine Vermittlungssituation gestaltet wird, ist in vielen Fällen von organisatorischen Vorgaben und pragmatischen Erwägungen abhängig - und zudem häufig durch Marketinginteressen gelenkt und motiviert.“²² Dieser Kompromiss zwischen Idealen und realen Möglichkeiten gilt insbesondere für die Situation „Probenbesuche für Schüler“, deren Gestaltung auf Grund der engen Verflechtung mit dem starren System einer Orchesterprobe ausgesprochen durchdacht und praxisorientiert sein muss und dabei dennoch bewirken soll, dass bei den jungen Zaungästen etwas ankommt. In diesem Kapitel möchte ich die zahlreichen Faktoren, die bei der Entwicklung und Gestaltung von Probenbesuchen bedacht werden müssen, aufzeigen und ihre Wechselwirkung untereinander beleuchten.

3.1.1. Den Stein ins Rollen bringen

Irgendwo am Anfang des Modells „Probenbesuch“ steht bei jedem Modell ein begeisterter Mensch, der etwas bewegen will; diese Person prägt ein solches Modell auf entscheidende Art und Weise. Zunächst einmal hängt der Erfolg ab von ihrer Hartnäckigkeit, ihrem diplomatischen Geschick und ihrer Fähigkeit, andere zu begeistern. Denn ohne ebendiese Begeisterung werden sich Skeptiker innerhalb des Orchesterbetriebs kaum überzeugen lassen. Die Einführung von etwas Neuem bedeutet immer gleichzeitig, dass Altes in Frage gestellt wird, dass lieb gewonnene Gewohnheiten aufgegeben und zusätzliche Aufgaben verteilt und bewältigt werden müssen.²³ Daher sind Wi-

²² HÜTTMANN, Rebekka: Wege und Perspektiven der Musikvermittlung. In: Netzmagazin des Netzwerks Junge Ohren, eingestellt am 8.10. 2008. http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=28&rubrik=6
Stand vom 03.03.2012, Anhang S. A 20

²³ Siehe auch Kapitel 3.2.5. Sonderfall Musikvermittlung durch Musiker, S. 45

derstände und Schwierigkeiten normal und vorhersehbar und sollten kein Grund zur Entmutigung sein. Im Gegenteil - gerade zu Beginn ist es entscheidend, eine Vision zu haben, an der man festhält, die Idee eines Modells, das man für richtig und sinnvoll hält und für das man brennt.

Wie die oben vorgestellten Modelle zeigen, gibt es durchaus verschiedene Möglichkeiten, Probenbesuche sinnvoll vorzubereiten und zu gestalten. Meist wird die tatsächliche Umsetzung dadurch maßgeblich geprägt, welche Funktion der Initiator innerhalb des Orchesters hat: Bei einem Dirigenten werden meist andere Ziele im Vordergrund stehen als bei einem Konzertpädagogen, ein Orchestermusiker wiederum wird andere Schwerpunkte setzen als ein Intendant oder Geschäftsführer. „Ich will immer eine Beziehung zur Musik herstellen“, sagt dazu die Musiktheaterpädagogin Anne-Kathrin Ostrop, „die Intendanten sind eher an einer Beziehung zum Haus interessiert.“ Gerade für letztere, die „Hausherren“, spielen die Marketinginteressen der Klangkörper eine immer bedeutendere Rolle bei der Entwicklung von Modellen für Probenbesuche.

3.1.2. Imagefaktor Musikvermittlung

Es entspricht der allgemeinen Erwartungshaltung der Bevölkerung, dass sich ein Orchester um die Vermittlung klassischer Musik an die nachwachsende Generation zu kümmern habe. Bei einer Umfrage des Kulturbarometers 2011 nannten „bei der Frage nach der Hauptaufgabe der Orchester an erster Stelle 48% der Befragten die Nachwuchsarbeit. Noch stärker unterstreichen die aktuellen Konzert- und Musiktheaterbesucher (54%) die Aufgabe, junge Menschen für das musikalische Erbe zu begeistern.“²⁴ Dieser Erwartungsdruck führt zu einem Umdenken vieler Intendanten:

„Orchester und Konzerthäuser versuchen verstärkt ihre gesellschaftliche Relevanz unter Beweis zu stellen. Sie verstehen sich nicht mehr

²⁴ DEUTSCHE ORCHESTERVEREINIGUNG (DOV) und ZENTRUM FÜR KULTURFORSCHUNG (ZfKf): Pressemitteilung zur Präsentation des 9. KulturBarometers. Besucherrückgang bei Opern und Orchestern gestoppt, Aktuelles Kulturbarometer bringt neue Zahlen und Trends, Berlin, 20.9.2011, Download unter http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=145&rubrik=7
Stand vom 03.03.2012, Anhang S. A 5

nur als Einrichtungen der sog. "Hochkultur", sondern auch als Orte Kultureller Bildung. Durch diese Erweiterung des Selbstverständnisses erhoffen sie sich in der Öffentlichkeit ein breitere Wahrnehmung und Akzeptanz sowie in den regelmäßig wiederkehrenden Haushaltsdebatten eine bessere Positionierung.²⁵

Musikvermittlung dient somit den subventionierten Kulturorchestern in steigendem Maße zur Rechtfertigung der eigenen Existenz, für freie Orchester wie die Kammerakademie Potsdam ist diese Arbeit sogar ein geradezu unabdingbarer Faktor, um neue Standbeine zu schaffen, zusätzliche Gelder einzuwerben und somit das eigene Fortbestehen abzusichern. Die Öffnung von Proben für Zuhörer dient dabei oft als ein erstes, nicht nur für die Besucher, sondern auch für das Orchester niedrigschwelliges Angebot, um die Distanz zwischen Ausführenden und Zuhörern zu überwinden. Der Zuhörer erlebt die Musiker als Menschen in einer Arbeitssituation, die einzelnen Musiker und somit auch das ganze Orchester verlassen dadurch den Elfenbeinturm der Unnahbarkeit, in dem die klassische Musik in den Augen vieler Menschen bis heute angesiedelt ist. Dieser Blick hinter die Kulissen ist ein wesentlicher Erfolgsfaktor des Modells Probenbesuch.

Nicht zuletzt kann mit der Wahl des Modells auch das Image des Orchesters verstärkt transportiert oder auch konterkariert werden: Ein Modell, dass sich an Musikkurse der Oberstufe richtet, wird eher dem Elite-Gedanken eines Spitzenorchesters wie den Berliner Philharmonikern gerecht, während Workshops mit „Spaßfaktor“ eher zu einem jungen, dynamischen Orchester wie der Kammerakademie Potsdam passen.

3.1.3. Alle mit ins Boot holen

Damit Probenbesuche funktionieren, müssen viele Menschen in die gleiche Richtung rudern. Neben dem Intendanten hat der Chefdirigent eine Schlüsselfunktion inne, und zwar auf doppelte Art und Weise: Erstens bestimmt seine grundsätzliche Haltung gegenüber offenen Proben und dem Besuch

²⁵ MERTENS, Gerald: Konzerthäuser und Orchester als Orte Kultureller Bildung. In: Netzmagazin des Netzwerks Junge Ohren, eingestellt am 05.10.2011.

http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=146&rubrik=6
Stand vom 03.03.2012, Anhang S. A 21

von Schülern stark das allgemeine Klima im Haus zu diesem Thema. Wenn er Probenbesuche uneingeschränkt befürwortet, öffnet dies viele Türen. Die logistische und finanzielle Unterstützung ist dann meist selbstverständlich gegeben und auch die Orchestermusiker werden sich selten offen gegen die Meinung des Chefs stellen. Auch Solisten sind einfacher mit ins Boot zu holen, wenn der Dirigent das Projekt auch nach außen tatkräftig unterstützt. Letztendlich hängt es von der Entscheidung des Chefs ab, ob die Probendisposition bei solchen Proben zwischen Orchesterdirektor und Konzertpädagogen abgestimmt wird; dies ist zwingend nötig, falls im Vorfeld ein Workshop stattfindet, der sich auf das zu hörende Werk bezieht. Diese Flexibilität in der Disposition ist bei den vorgestellten Modellen nur bei der Kammerakademie zu finden, was aber auch daran liegen mag, dass dieses Orchester einen sehr schlanken Verwaltungsapparat hat. Die Strukturen eines großen Hauses sind in solchen Fragen sehr viel starrer – je größer der Apparat, desto schwieriger sind Veränderungen.

Eine Schlüsselfunktion hat der Dirigent auf Grund seiner Position natürlich auch in der Probe selbst. Wenn er es schafft, die Schüler durch kleine Gesten und Bemerkungen in die Probe mit einzubeziehen, erleben sie die Probe auf eine viel intensivere Weise, als wenn sie ignoriert werden; erklärende Hinweise oder gar eine witzige Bemerkung werden stets dankbar angenommen. In seltenen Fällen übernehmen Dirigenten sogar in der Probe vollständig die Funktion des Vermittlers. Sie stellen den Kontakt zu den Schülern her, erklären, wo notwendig, moderieren bisweilen auch selbst und erzeugen eine positive Grundatmosphäre, die eine fruchtbare Begegnung zwischen Schülern, Musikern und der Musik möglich macht. Eine gute Möglichkeit hierfür bietet sich bei der Komischen Oper, da die Dirigenten hier mit Anne-Kathrin Ostrop eine Gesprächspartnerin mit auf der Bühne haben, die durch gezielte Fragen eine Moderation durch den Dirigenten initiieren und erleichtern kann. Leider findet diese Art der Kommunikation zwischen Dirigent und Zuhörern noch viel zu selten statt, die Gründe dafür sind sehr unterschiedlich. Manche Dirigenten sind offensichtlich von der Probe so absorbiert, dass für eine Kontaktaufnahme mit den Schülern kein Raum bleibt, andere sind

nach meiner Erfahrung tatsächlich unsicher, wenn es um Kommunikation geht, die über das rein Musikalische hinausgeht. Wenn der Dirigent nicht will oder kann, ist es die Aufgabe des Musikvermittlers, flexibel die Lücke zu füllen und während der Probe für die Schüler als Bezugsperson zur Verfügung zu stehen.²⁶

Dass sich die Orchestermusiker aktiv in den Vermittlungsprozess einbringen, ist sicher der Idealfall.²⁷ Um diese Form des Engagements zu kämpfen, lohnt sich auf jeden Fall. Hierfür wäre der erste Schritt, den Orchestervorstand mit ins Boot zu holen und von dem Projekt zu überzeugen. Es kann bei einem großen Orchester hilfreich sein, eine zusätzliche Vermittlungsinstanz wie einen Jugendbeauftragten einzurichten, wie bei der Staatskapelle geschehen. Wer es auch ist, es muss in jedem Fall Menschen im Orchester geben, die die Ideen und Wünsche der Musikvermittler ins Orchester hineintragen und unterstützen, die nach Verbündeten suchen und auch in Gremien eine Lanze für Projekte wie Probenbesuche brechen. Umgekehrt ist es auch ihre Aufgabe, die Wahrnehmung des Projekts durch die Musiker zu beobachten, ihre Wünsche und Möglichkeiten zu sondieren und dieses Feedback wiederum an die Vermittler weiterzugeben. Ein einzelner engagierter Musiker kann die Keimzelle für die feste Verwurzelung von Musikvermittlung im Orchester sein! Ein persönlicher Bezug und damit auch die direkte Ansprache der Musiker durch den Vermittler wie bei den Berliner Philharmonikern oder der Kammerakademie ist für den Vermittler sicher der effektivste Weg, eine aktive Teilnahme der Musiker zu sichern.

Doch auch wenn eine aktive Teilnahme der Musiker nicht möglich ist, spielen sie dennoch eine wichtige Rolle, da eine freundliche Aufnahme oder zumindest eine Duldung der Zaungäste durch die Musiker in der Probe unabdingbar ist. Oft ist fehlende Kommunikation ein Grund für eine ablehnende Haltung unter Musikern; geeignete Wege zu suchen, um immer wieder über geplante Termine und Projekte zu informieren, ist daher ebenso hilfreich wie eine freundliche Begrüßung und Vorstellung von Orchester und Schülern in

²⁶ Siehe auch Kapitel 3.2.4. Nicht ohne meinen Vermittler!, S. 45

²⁷ Siehe auch Kapitel 3.2.5. Sonderfall Musikvermittlung durch Musiker, S. 45

der Probe durch den Vermittler. Doch trotz aller Mühe wird es immer eine mehr oder weniger große Gruppe von Musikern geben, die dem Besuch von Schülern eher reserviert gegenüber steht. Diese ablehnende Haltung hat meiner Ansicht nach verschiedene Gründe: Manche Musiker sind so auf eine Höchstleistung im Konzert fokussiert, dass sie alles ablehnen, was die Effektivität des Probenablaufs ihrer Meinung nach reduzieren könnte. Andere Musiker haben eine Kontakthemmung gegenüber jungen Leuten, vor allem pubertierenden Jugendlichen, eine dritte Gruppe möchte schlichtweg in den gewohnten Abläufen nicht gestört werden und empfindet die kleinen Änderungen im Ablauf, die sich durch Besucher in der Probe ergeben, als Stress.²⁸ Alle diese Bedenken dürfen nicht einfach beiseite gewischt werden. Für solche Musiker einen gewissen Schonraum zu schaffen, indem man beispielsweise eben *nicht* einen Schüler direkt neben sie setzt oder sie vielleicht sogar zu Projekten mit starker Schülerbeteiligung erst gar nicht einteilt, kann eventuelle Widerstände innerhalb eines Orchesters stark reduzieren und so auch zum Gelingen des Modells beitragen.

Mitten in diesem Spannungsfeld zwischen Zustimmung und Ablehnung, Möglichkeiten und Einschränkungen, Idealen und Umsetzbarkeit befindet sich derjenige, der das Projekt im Detail ausarbeitet und umsetzt, der Musikvermittler. Seine Rolle lässt sich mit „so viel wie nötig, so wenig wie möglich“, vermutlich am besten beschreiben. Gibt es einen Chefdirigenten, der gerne und gut moderiert, dann kann und muss sich der Vermittler in der Probe zurücknehmen, bringt sich der Dirigent jedoch nicht ein, muss der Vermittler seiner Rolle gerecht werden und zwischen Musikern, Schülern und der Musik vermitteln. Gibt es wie bei den Philharmonikern externe Musikwissenschaftler und eigene Orchestermusiker, die die Schüler vorbereiten und begleiten, dann können und müssen sich die Vermittler darauf beschränken, im Hintergrund die Fäden zu ziehen. Ist eine solche Unterstützung ungewollt oder gewollt nicht gegeben, muss ein vorrangig auf den Vermittler zugeschnittenes Modell entwickelt werden, wie es an der Staatsoper oder der

²⁸ Siehe auch Kapitel 3.2.5. Sonderfall Musikvermittlung durch Musiker, S. 45

Komischen Oper der Fall ist. Übernehmen die Musiker wie bei der Kammerakademie selber die Rolle des Vermittlers, dann kann bestenfalls ein zusätzlicher Vermittler sogar überflüssig werden.

Nicht zuletzt wird ein Modell stark dadurch geprägt, aus welcher „Richtung“ der Vermittler selbst kommt. So lässt sich bei den Philharmonikern eine musikwissenschaftliche Prägung klar erkennen, bei den Workshops der Staatskapelle und der Moderation an der Komischen Oper ist der konzertpädagogische Hintergrund deutlich zu spüren und bei der Arbeit der Kammerakademie steht das aktive Musizieren im Mittelpunkt. Hier die eigenen Stärken zu kennen und einzubringen, ist für einen Musikvermittler sicher ebenso wichtig, wie die Fähigkeit, tatsächliche Möglichkeiten realistisch einzuschätzen und dabei dennoch Fantasie und Ideale zu bewahren.

3.1.4. Organisatorische Voraussetzungen

Einen klaren Blick muss der Vermittler nicht nur auf die Potentiale und Bedürfnisse der beteiligten Menschen, sondern auch auf die organisatorischen, strukturellen und finanziellen Rahmenbedingungen haben. Diese Thematik ist sehr komplex, die wichtigsten Punkte, die es zu bedenken gilt, möchte ich hier erläutern.

Einen prägenden Eindruck bei den Schülern hinterlässt der *Raum*, in dem die Probe stattfindet. Während die Philharmonie oder die komische Oper schon alleine durch die Wirkung des Raums eine besondere, konzertähnliche Atmosphäre entstehen lassen, vermittelt ein Probensaal eher eine Arbeitsatmosphäre und lockt durch den exklusiven Blick hinter die Kulissen. Beides hat seinen Reiz. Im Probensaal gibt es jedoch einiges zu bedenken: Wie viele Schüler können Platz finden, ohne dass es zu einer belastenden Enge kommt? Sind genügend Sitzgelegenheiten für die Besucher vorhanden? Wer baut die zusätzlichen Stühle auf, oder gibt es als Alternative vielleicht Kissen, die sich leichter auch zwischen den Musikern verteilen lassen? Können die Schüler von den Plätzen aus überhaupt akustisch und optisch einen Eindruck von der Probenarbeit bekommen? Wie gelangen die Schüler zum Probenraum und zurück? Wo können sie sich aufhalten unmittelbar bevor sie im Probenraum Platz nehmen? (Zur Sicherheit der Instrumente soll-

ten die Musiker an ihren Plätzen sein *bevor* die Schüler Platz nehmen.) Gibt es einen weiteren Raum, in dem Vor- oder Nachgespräche stattfinden können? Wo bleiben Jacken und Schultaschen und gibt es genügend Toiletten? Bei einer Probe im Konzertsaal lösen sich manche der genannten Fragen von alleine, so können die Schüler vor und nach, je nach Modell auch während der Probe, im Zuschauerraum Platz nehmen. Durch letzteres wird zwar die räumliche Enge vermieden und den Musikern ein Schonraum gewährt, gleichzeitig aber geht auch viel von Unmittelbarkeit des Erlebens verloren, die ein Mitverfolgen der Musik *auf* der Bühne so einzigartig macht. Zudem muss unbedingt gewährleistet sein, dass die Schüler die Ansagen des Dirigenten verstehen können, im Zweifelsfall muss ein Moderator als „Übersetzer“ zur Verfügung stehen, wie es in der komischen Oper der Fall ist. Auch im Konzertsaal muss die Frage des Zugangs geklärt werden; kommen die Schüler durch den Besucher- oder den Künstlereingang? Wird Saalpersonal benötigt, oder kann ein Vermittler auch die organisatorischen Abläufe managen? Bei Besucherzahlen von mehreren hundert Schülern wie in der Philharmonie oder der komischen Oper dürfte zusätzliche personelle Unterstützung unverzichtbar sein.

Ein heikler Punkt ist stets die Festlegung der *Termine*. Dass die Probenbesuche nicht in den Schulferien terminiert werden dürfen, versteht sich von selbst, aber auch Termine zu Schuljahresbeginn werden von Lehrern nur ungern wahrgenommen. Wenn die Termine sehr frühzeitig festgelegt werden, hat das den Vorteil, dass sie in den Spielplanbüchern veröffentlicht werden können. Für Generalproben ist dieses Verfahren sicher geeignet, alle anderen Proben werden oft erst kurzfristiger festgelegt, vor allem was die Reihenfolge der Stücke angeht. Eine frühe Festlegung des Termins verhindert daher die Wahl eines bestimmten Stückes und umgekehrt. Dieses Dilemma lässt sich nicht lösen, inhaltliche Aspekte und Marketingfragen müssen hier wie so oft sorgfältig gegeneinander abgewogen werden. Bei der Entscheidung über Anzahl und Terminierung der Probenbesuche sollten alle Beteiligten mit einbezogen werden. Der Orchestervorstand sollte ebenso ein Mitspracherecht haben wie der Orchesterdirektor bzw. der Disponent. Im

Idealfall sollte der Probenbesuch auch auf den Probenplänen vermerkt sein und der jeweilige Dirigent frühzeitig informiert werden, so dass Dirigent und Disponent Termin und zu probendes Stück als „unverrückbar“ in ihren Kalender eintragen. Dieser Idealfall entspricht kaum der Realität; weder bei den Berliner Philharmonikern, noch bei der Staatskapelle oder dem Orchester der Komischen Oper wird bei der Probendisposition der Besuch von Schülern berücksichtigt. Dies mag daran liegen, dass während den kurzen Probenzeiten der Zeitdruck tatsächlich so hoch ist, dass die Planung ausschließlich nach künstlerischen Inhalten ausgerichtet werden kann. Es zeugt nach meiner Meinung aber auch davon, dass das Bewusstsein für den Stellenwert von Musikvermittlungsprojekten prinzipiell vorhanden sein mag, im täglichen Betrieb aber nach wie vor keine Rolle spielt.

Die *Finanzen* sind ein wichtiger Faktor bei der Entscheidung, wie viele Probenbesuche in welcher Form stattfinden können. Sind Musiker und Musikvermittler fest angestellt und ist das Orchester gleichzeitig Hausherr des Konzertsaals, so lassen sich Probenbesuche nahezu ohne zusätzlichen finanziellen Aufwand durchführen. Gut überlegt werden sollte, in welcher Form den Musikern ihr zusätzliches Engagement angerechnet wird. Wird das Durchführen von Workshops oder Musikergesprächen in „Dienstpunkten“ abgerechnet, löst dies oft den Unmut der Kollegen aus, die dann im Gegenzug selber mehr „Dienste“ spielen müssen. Dies ist der Grund, warum es bei manchen Orchestern wie den Berliner Philharmonikern für Education-Projekte einen eigenen Etat gibt, aus dem dann auch die Musiker honoriert werden. Eine kurze Anwesenheit innerhalb eines Workshops vor der Probe wird allerdings weder bei den Philharmonikern noch bei der Staatskapelle extra bezahlt; dies kann wie bei den Philharmonikern den Vorteil haben, dass sich nur Idealisten beteiligen, es kann aber andererseits auch die Folge haben, dass die Musiker nur unwillig kommen, wie bisweilen bei der Staatskapelle der Fall.

Teuer wird es hingegen, wenn die Musiker wie bei der Kammerakademie freischaffend arbeiten und immer gesondert bezahlt werden müssen.²⁹ Gerade bei freien Trägern ist dafür oft kein Etat vorhanden. Dies liegt meist nicht daran, dass diese Orchester für Musikvermittlung kein Geld ausgeben *wollen*, oft *dürfen* sie dies gar nicht, da in den Zuwendungsbescheiden für freie Orchester der Verwendungszweck sehr detailliert festgelegt wird. Wenn Musikvermittlung darin nicht vorkommt, bleibt nur die Möglichkeit der Finanzierung durch Dritte. Gerade im Bereich der kulturellen Bildung lassen sich zwar meist Fördertöpfe finden, allerdings ist die Bearbeitung und Abwicklung solcher Anträge oft mit einem Aufwand verbunden, der vor allem in der freien Szene an die Grenzen des Möglichen geht. Dass sich eine Hartnäckigkeit hier dennoch lohnt, zeigt das Beispiel der Kammerakademie Potsdam. Nachdem über viele Jahre hinweg immer wieder neue Anträge für das Modell „Schüler in den Konzertsaal“ gestellt werden mussten, werden mittlerweile auch von der Stadt Potsdam und dem Land Brandenburg Mittel für solche Projekte zur Verfügung gestellt, eine weitere Ausdehnung des Projekts ins Land Brandenburg hinein, allerdings in leicht geänderter Form, wird gerade erörtert.³⁰

3.2. VERMITTELN. Wer, wie, was – wieso, weshalb, warum?

Neben den Fragen *wer* vermittelt und *wie* er das tut, bleiben zwei weitere zentrale Fragen noch offen: *Warum* ist im Kontext von Probenbesuchen Vermittlung überhaupt notwendig und *was* soll vermittelt werden? Das folgende Kapitel untersucht die inhaltliche Aufgabe und die Rolle des Vermittlers bei Probenbesuchen.

3.2.1. Musik – Kunst oder Wissenschaft?

Im Normalfall vermittelt sich Musik selbst. Wie das funktioniert, welche Bedeutung die Musik für uns hat und wie wir sie verstehen, darüber haben sich seit Tausenden von Jahren zahlreiche Philosophen, Musiker und Wissenschaftler Gedanken gemacht. In der Antike war die Musik neben Geometrie,

²⁹ Siehe auch Kapitel 3.2.6. Die freie Szene - kreativ und teuer, S. 49

³⁰ Siehe auch Kapitel 5. Ausblick, S. 61

Arithmetik und Astronomie eine der vier Wissenschaften aus dem Kanon der freien Künste, Bach'sche Fugen sind ein Glanzstück der Umsetzung von quasi mathematischen Formgesetzen, und die Zwölftonmusik verleiht der Musik eine mathematische Starre, die sie fast ihres Ausdrucks beraubt.³¹ Dieses Verständnis von Musik aber ruft gerade beim unerfahrenen Hörer klassischer Musik Unsicherheit hervor, vor lauter Angst, etwas nicht oder falsch zu verstehen, kann er sich gar nicht mehr unbefangen auf eine unmittelbare Hörerfahrung einlassen. Hans Zender schreibt zu diesem Phänomen Folgendes:

„Da jeder Moment eines erklingenden Musikstücks zu einer Aussage gehört und so der gesammelten Aufmerksamkeit bedarf, um im unmittelbaren Sinn verstanden zu werden, bleibt buchstäblich kein Augenblick für die Reflexion der Gehörten übrig. Viele Menschen glauben ja, dass man Musik überhaupt erst durch eine reflektierende Anstrengung verstehen könne. Diese bleibt aber der Zeit nach dem Hören als Erinnerungszeit vorbehalten, bzw. einem erneuten, diesmal vielleicht selektivem, analytischen oder auf einen bestimmten Aspekt ausgerichteten Hören. Der Vorgang des direkten gesammelten Hörens allein aber vermittelt den tiefsten Eindruck der Musik und wird im Gedächtnis abgelagert, um vielleicht erst viel später gründlich reflektiert zu werden; der Körper und das Unbewusste sind an diesem primären Verstehen von Musik stark beteiligt.“³²

Die Rezeption von Musik findet demnach auf zwei sehr unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen statt: Der kognitiv-analytischen und der unmittelbaren, emotionalen Ebene. Diese beiden Ansätze zur Rezeption und damit auch zum Verständnis von Musik werden plausibel, wenn man sie mit dem Versuch vergleicht, das Phänomen „Leben“ zu verstehen. Wir können jeden Bestandteil des menschlichen Körpers wissenschaftlich analysieren und seine biologische Funktionsweise erkennen, dennoch haben wir dadurch den Sinn des „Lebens“ nicht erkannt, uns vielmehr unter Umständen die Sicht auf

³¹ Vgl. BALL, Philip: Wie funktioniert Musik? Von den Mühen der Forschung
In: BERNIUS, Volker, RÜSENBERG, Michael (Hg.): Sinfonie des Lebens.
Mainz 2011, S.14 / 15

³² ZENDER, Hans: Musik verstehen – was heißt das?
In: BERNIUS, Volker, RÜSENBERG, Michael (Hg.): Sinfonie des Lebens.
Mainz 2011, S.70 / 71

das große Ganze verstellt.³³ Doch so wenig die Biologie eine nutzlose Wissenschaft ist, nur weil sie die metaphysische Bedeutung von „Leben“ nicht erklären kann, so wenig ist die reflektierende Auseinandersetzung mit Musik überflüssig. Auch wenn die analytische Auseinandersetzung nur bedingt *während* des Hörens stattfindet, so hat sie doch einen direkten Einfluss darauf, was das unmittelbare Hören beim Hörer auslöst.

3.2.2. Das Kunstwerk entsteht beim Hören

Jeder hört Musik anders. Ein und dieselbe Musikpassage kann die unterschiedlichsten Assoziationen in uns wachrufen: Eine Möwe im Aufwind, die Flugbahn eines Balls, das Schwingen einer Schaukel oder die Klangkontur tröstender Worte.³⁴ Sie kann uns auch Erlebnisse und Orte ins Gedächtnis zurückrufen, ein Déjà-vu bewirken, sie kann uns in die Beine fahren und sie kann ein Kribbeln auf der Haut hervorrufen. Musik kann unmittelbar emotional und bisweilen auch körperlich wirken, sie berührt eine Stelle in uns, die sich mit Worten nicht erreichen lässt. Dass sie bei jedem eine unterschiedliche Saite zum Schwingen bringt und man sich ihr nur durch assoziative Beschreibungen annähern kann, faszinierte schon immer Künstler aller Richtungen. Victor Hugo schreibt dazu: „Die Musik drückt das aus, was nicht gesagt werden kann und worüber zu schweigen unmöglich ist.“, Leo Tolstoi beschreibt Musik als „Stenografie des Gefühls“.

Doch woran liegt es nun, dass trotz dieser Unmittelbarkeit bei einer immer größer werdenden Zahl von Menschen *keine* Saite mehr zum Klingen gebracht werden kann, dass klassische Musik sie nicht berührt, ihnen nichts sagt?

„Man empfängt das Kunstwerk nicht wie ein vom Himmel kommendes Paket, man bekommt nur das Rohmaterial und muss das Kunstwerk in sich selbst vollenden. Im Fall der Musik gilt das sogar im doppelten Sinn: Die Komposition verlangt nach Interpretation, und die Interpretati-

³³ Vgl. BALL, Philip: Wie funktioniert Musik? Von den Mühen der Forschung In: BERNIUS, Volker, RÜSENBERG, Michael (Hg.): Sinfonie des Lebens. Mainz 2011, S.15

³⁴ Vgl. JACOBS, Arthur, SCHROTT, Raoul: Wie wir Musik verstehen In: BERNIUS, Volker, RÜSENBERG, Michael (Hg.): Sinfonie des Lebens. Mainz 2011, S. 89

on verlangt nach dem Zuhörer, der dem Werk mit seinem einzigartigen persönlichen Kosmos gegenübertritt.“³⁵

Entscheidend für die Wahrnehmung eines Musikstücks ist die Art und Weise, wie der Hörer das Erlebte in Bezug zu seiner eigenen Erlebniswelt setzt, wie er für das „Rohmaterial“ selbst einen Kontext findet, in dem es erst zum Kunstwerk wird. Um diesen Kontext herstellen zu können, bedarf es jedoch eines Anknüpfungspunktes. Findet sich überhaupt kein Berührungspunkt zwischen der bisherigen Erfahrungswelt des Hörers und dem neuen Höreindruck, gibt es nichts Bekanntes, zu dem das Unbekannte ins Verhältnis gesetzt werden kann, so ist ein Verstehen von Musik kaum möglich. Und genau hier beginnt das Problem. Ein geübter Musikhörer nimmt in der Musik unbewusst viele einzelne, ihm bekannte Bausteine wahr, die für ihn eine emotionale Aussage haben. Dies kann eine aufsteigende Linie, ein Trugschluss, eine spezielle Klangfarbe oder auch ein Ritardando sein. Aus all diesen Bausteinen bildet er ein „Hör-Bauwerk“, einen nur für ihn individuell gültigen Gesamteindruck. Die Bedeutung dieser „Bausteine“ haben sich die Menschen über viele Jahrhunderte hinweg durch die Beschäftigung mit Musik quasi nebenbei angeeignet. Doch heutzutage haben viele Kinder keinerlei Kontakt mehr zu klassischer Musik. Das Singen von Kinderliedern in den Familien ist nicht mehr selbstverständlich - von Kirchenliedern ganz zu schweigen - und die Auswahl von „Bausteinen“, die in vielen Bereichen der U-Musik vorkommen, ist mehr als begrenzt. Hören von Klassik ist für solche „klassikfernen“ Kinder wie das Hören einer Fremdsprache, deren Vokabeln man nicht kennt.³⁶

Györgi Ligetis Definition musikalischer Bildung geht sogar hier noch einen Schritt weiter: Nach seiner Auffassung ist nur derjenige musikalisch gebildet,

³⁵ SCHULZE, Gerhard: Die Erfindung des Musik Hörens. In: TRÖNDLE, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld 2009, S. 47

³⁶ Vgl. Auszug aus der Pressemitteilung zur „Design Thinking“ Studie des Hasso Plattner Instituts Potsdam mit der Kammerakademie Potsdam im WS 2011/12, Anhang S. A 63

der Gehörtes in Relation mit tradierten Formen zu setzen vermag.³⁷ Dies setzt eine große Hörerfahrung und eine Auseinandersetzung mit musikwissenschaftlichen Aspekten voraus. Indem das Gehörte dann unbewusst in Kontext mit bekannten Werken und musiktheoretischen Aspekten gesetzt werden kann, wird letztendlich auch das unmittelbare Hören verändert und vertieft.

3.2.3. Vermitteln von oder vermitteln zwischen?

Ligetis Ansatz musikalischer Bildung wird ein Musikvermittler, der einen Probenbesuch vorbereitet, selten verfolgen, es sei denn er spricht wie die Berliner Philharmoniker vorrangig ein vorgebildetes Publikum an. Die anderen genannten Modelle setzen an einem anderen Punkt an, nämlich indem sie versuchen, den jungen Leuten einen Strauß möglicher musikalischer und außermusikalischer Anknüpfungspunkte anzubieten, durch die ein persönlicher Bezug zum Orchester und damit auch zur gespielten Musik entstehen kann. Rebekka Hüttmann definiert diese beiden unterschiedlichen Ansätze wie folgt:

„Während die „Vermittlung von etwas“ der Übertragung und Aneignung von Wissen, Fähigkeiten und Fertigkeiten dient, geht es bei der „Vermittlung zwischen“ darum, Brücken zu bauen und Gespräche zu initiieren.... Bei der „Vermittlung zwischen“ steht das Anliegen im Vordergrund, eine Beziehung zwischen der Musik und den Menschen zu stiften, die sich mit ihr beschäftigen. Damit dies gelingt, bedarf es eines Anknüpfungspunktes – eines Berührungspunktes zwischen beiden Seiten, an dem die Vermittlung ansetzen kann.“³⁸

Gerade bei Schülern mit geringen Vorkenntnissen ist es sinnvoll, die Frage „Was will ich vermitteln?“ durch die Frage, „Wo kann ich ansetzen um zwischen der Musik und den Schülern zu vermitteln?“, zu ersetzen. Bei einem Probenbesuch liegt es in der Sache selbst, die Person des Musikers und die Tätigkeit des Probens als „Brücke“ zu benutzen. Mögliche Berührungspunk-

³⁷ Vgl. EBERWEIN, Anke: Konzertpädagogik. Konzeptionen von Konzerten für Kinder und Jugendliche. Hildesheim 1998, S. 39

³⁸ HÜTTMANN, Rebekka: Wege und Perspektiven der Musikvermittlung. In: Netzmagazin des Netzwerks Junge Ohren, eingestellt am 8.10. 2008. http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=28&rubrik=6
Stand vom 03.03.2012, Anhang S. A 20

te, die sich in der Lebenswelt der Kinder wieder finden, gibt es viele, in allen besuchten Workshops und Einführungen spielt die Biographie der Musiker und somit der mögliche Vergleich zur eigenen Lebensgeschichte eine wichtige Rolle: Wie hat der Musiker „sein“ Instrument gefunden, wann hat er damit angefangen, wie viel hat er geübt, als er so alt war wie die Schüler jetzt, kann man das studieren und kann man von dem Beruf leben? Doch auch in der Tätigkeit des Orchesterspiels können sich Schüler wieder finden: Wie funktioniert es, Höchstleistungen zu erbringen und sich gleichzeitig in die Gruppe einfügen zu müssen? Wer sind die „Underdogs“ und wer die „Chefs“ im Orchester? Was muss man alles gleichzeitig tun, wenn man im Orchester spielt? Müssen die Musiker auch „Hausaufgaben“ machen? So unterschiedlich die Schüler sind, so individuell sind auch die weiteren Themenfelder, die sie interessieren. Während mancher von der beeindruckenden Architektur eines Konzertsaals gefangen wird, ist ein anderer vom Alter und der filigranen Bauweise der Streichinstrumente begeistert, während einer gerade durch den Klang der Oboe besonders berührt wird, achtet sein Nachbar gleichzeitig ausschließlich auf die Gestik des Dirigenten. Die bisweilen nicht ganz einfache Aufgabe für den Vermittler ist es nun, diese verschiedenen Aspekte nicht zu werten, sondern alle Sichtweisen als richtig und gleichberechtigt nebeneinander stehen zu lassen und dabei gleichzeitig immer wieder eine Verknüpfung mit der Musik selbst zu schaffen. Die Schüler sollen merken, dass ihre persönliche Wahrnehmung ernst genommen und nicht bewertet wird, da es hier nicht um richtig oder falsch geht, sondern um ihr eigenes individuelles Erleben. Wenn die Schüler selber den Anknüpfungspunkt finden, der in ihnen eine positive Resonanz erweckt, dann werden sie aus dem Probenbesuch etwas mitnehmen³⁹: Dass man auch ohne Vorwissen ein klassisches Konzert genießen und sogar Spaß haben kann, da es gar nicht primär um ein Verstehen im Kopf geht, dass das eigene Empfinden wichtig und quasi ein Teil des Kunstwerks ist, diese Erkenntnisse können für Schüler

³⁹Vgl. RIBKE, Juliane: Ästhetische Bildungsprozesse als Resonanz früher Lebenserfahrung. In: PETRAT, Nicolai, KAFURKE, Renate, SCHÖNE, Karla (Hg.): Mit Spaß dabei bleiben. Musikästhetische Erfahrungen aus der Perspektive der Forschung. Essen 2003, S. 64

regelrechte Schlüsselerlebnisse sein, die für sie neue Welten öffnen und Widerstände gegen die klassische Musik abbauen.

3.2.4. Nicht ohne meinen Vermittler!

Um eine Vermittlung *zwischen* Musik und Schülern möglich zu machen, sollte auch der Vermittler selbst „als *Individuum* im Vermittlungsgeschehen vorkommen, nicht als Vertreter einer Fachwissenschaft oder als Verwalter von Lernzielen und Standards.“⁴⁰ Dies liegt unter anderem auch in der Entwicklungspsychologie von Kindern begründet: Der Aufbau von Bindungen an Bezugspersonen sichert nicht nur das Überleben eines Kindes, sie ist auch Voraussetzung für die Erkundung der Umwelt und damit für wesentliche Lernprozesse. Dieses Verhaltensmuster gilt auch für Schüler in der ungewohnten Situation des Live-Erlebens klassischer Musik: Den Musikvermittlern fällt die Aufgabe zu, als Bezugspersonen den Schülern Sicherheit zu geben und damit die Grundlage zu schaffen, dass sie sich für neue Eindrücke öffnen. Eine Konzertpädagogin wie Iris Winkler, die mit der Klasse bereits vorher gearbeitet hat und sie nun in die Probe begleitet, kann genauso eine solche Bezugsperson sein wie Anne-Kathrin Ostrop als Moderatorin, die die Schüler begrüßt und durch die Probe führt.

3.2.5. Sonderfall Musikvermittlung durch Musiker

Besonders faszinierend ist es, wenn wie bei der Kammerakademie die Musiker selbst die Funktion des Vermittlers übernehmen.⁴¹ Musiker haben die Aura des Besonderen, sie haben einen ganz anderen Stand gegenüber dem jungen Publikum, als ein reiner Pädagoge, der an den Schulkontext erinnert. Sie müssen keine abprüfbaren Ergebnisse produzieren, keine Leistung be-

⁴⁰ HÜTTMANN, Rebekka: Wege der Vermittlung von Musik. Ein Konzept auf der Grundlage allgemeiner Gestaltungsprinzipien. Augsburg 2009, S. 67

⁴¹ Vgl. DARTSCH, Michael: Überlegungen zur Legitimation und Qualität von Konzerten für Kinder. In: SCHNEIDER, Ernst Klaus, STILLER Barbara, WIMMER Constanze (Hg.): Hörräume öffnen, Spielräume gestalten. Konzerte für Kinder. Regensburg 2011, S. 52 / 53

werten, sie können Freiräume eröffnen und genau darin besteht eine ungeheure Chance.⁴²

Das Bild des typischen und wahrhaftigen Musikers war Jahrhunderte lang geprägt durch die Vorstellung des weltfremden, ganz in seiner Bestimmung aufgehenden Künstlers. Für pädagogische Aufgaben schien dieser Typus Musiker nicht nur ungeeignet, sie waren ihm vielmehr gar nicht zumutbar, da er sich sonst nicht mehr in Gänze seiner wahren Bestimmung widmen konnte. Richard Barth (1850-1923) beschreibt dieses Musikerbild in einem historischen Dokument wie folgt:

„So wenig man wünschen darf, dass ein begeisterter, ganz in seiner Kunst aufgehender Musiker zugleich auch ein nüchtern praktischer Musiker sei, - ebenso wenig und gewiss noch viel weniger kann man verlangen, dass ein vorzüglicher Lehrer zugleich auch ein trefflicher praktischer Musiker sei. Die Wissenschaft und die Kunst fordern immer einen ganzen Mann, beide dulden keine Teilung und Verzettelung der Kräfte; eins raubt gar zu leicht die Sammlung und Ausnutzung derselben für das andere, und das Fazit ist meist jene leidige Halbheit, die mehr Unglück in die Welt bringt, als sich erlauben lässt.“⁴³

Ein nicht unwesentlicher Teil der Konzertgänger will immer noch genau diesen absoluten Künstlertypus hören und bewundern, ein „wahrer“ Musiker hat an der Welt zu leiden und nur für seine Kunst zu existieren. Leider ist auch mancher Intendant oder GMD bis heute der Meinung, dass Orchestermusiker ausschließlich ihren Dienst als Instrumentalist absolvieren sollten, da sie für alle weiteren Aufgaben wie Dramaturgie, Marketing, Konzeption oder eben Vermittlung nicht ausgebildet sind. Angeblich sind die Orchestermusiker den Anforderungen einer modernen Musikvermittlung auch gar nicht gewachsen:

⁴² Vgl. LÜDKE, Markus: Konzertleben gestalten. Zwischen Kunst, Handwerk und Vermittlung. In: SCHNEIDER, Ernst Klaus, STILLER Barbara, WIMMER Constanze (Hg.): Hörräume öffnen, Spielräume gestalten. Konzerte für Kinder. Regensburg 2011, S. 81

⁴³ BARTH, Richard: Die Jugend im Konzert und in der Oper, Quelle unbekannt. In: Netzmagazin des Netzwerks Junge Ohren, eingestellt am 09.06.2008

http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=45&rubrik=6
Stand vom 03.03.2012, Anhang S. A 1 / A 2

„[...] in eben dieser Art einer künstlerisch-pädagogischen Anleitung liegen meist nicht die individuellen Stärken von Orchestermusikerinnen und -musikern. Ihnen geht es mitunter mehr darum, ihre „gute alte Kulturform Konzert“ zu erhalten, als komplexe Vermittlungsprozesse zu initiieren, die allein anhand der kulturellen Bedürfnisse der Kinder entwickelt werden.“⁴⁴

Kann man es ihnen verübeln? Der Zugang eines professionellen Musikers zu klassischer Musik ist ein völlig anderer, als der eines ungeübten jugendlichen Hörers. Daran, wie es sich anfühlt, eine Beethoven-Sinfonie zum ersten Mal zu hören, kann sich ein Orchestermusiker wohl kaum noch erinnern. Das Erstaunen über den durchdringenden Klang eines Piccolos, die körperliche Wahrnehmung eines Schlages auf der großen Trommel und die unmittelbare Wucht des Ausdrucks, die einem Orchesterwerk innewohnen kann, beschäftigt Schüler in einer Orchesterprobe genauso wie die Frage: „Was soll die Hand im Horn? Wofür gibt es einen Dirigenten, wenn das Orchester auch alleine spielen kann? Warum wackelt der so mit den Füßen?“ Gemeint ist hier das anerkennende Scharren nach dem Solo eines Kollegen. Für den Profi ist das alles nicht mehr erklärungsbedürftig.

„...wenn überhaupt noch Fragen offen sind, dann allenfalls zu entlegenen Spezialthemen oder verstiegenen Details. Im schlimmsten Fall gesellen sich noch Abnutzungserscheinungen hinzu, die einen gegen die Reize einer oft gehörten oder gespielten Musik haben abstumpfen lassen. Um aber Musik vermitteln zu wollen, muss man diesen Zustand der *déformation professionnelle* aufbrechen. Die Voraussetzung und zugleich größte Herausforderung besteht darin, mit den Ohren eines unbedarften Publikums die eigene Musik neu zu hören und wieder über sie staunen zu lernen.“⁴⁵

Mittlerweile haben die Intendanten und Geschäftsführer der meisten deutschen Orchester verstanden, dass an Orchestermusiker heutzutage andere Anforderungen gestellt werden können und müssen, und sie erwarten von

⁴⁴ STILLER, Barbara: Aufeinander zugehen - gemeinsam planen. Die Chancen von Arbeitsbündnissen in der Konzertpädagogik.

In: Neue Musikzeitung, 3/2007

⁴⁵ LÜDKE, Markus: Konzertleben gestalten. Zwischen Kunst, Handwerk und Vermittlung. In: SCHNEIDER, Ernst Klaus, STILLER Barbara, WIMMER Constanze (Hg.): Hörräume öffnen, Spielräume gestalten. Konzerte für Kinder. Regensburg 2011, S. 66

„ihren“ Musikern ein Engagement bei der Arbeit mit Schülern. Es mangelt jedoch an Hilfestellungen für die Musiker, was sie überhaupt vermitteln sollen. Instrumentalisten haben es im Bereich der Vermittlung besonders schwer, denn im Gegensatz zu den Kollegen aus anderen Kunstsparten könne sie in einer Vermittlungssituation mit einer Gruppe nicht das weitervermitteln, was sie ihr eigentliches Arbeitsfeld ist, was sie gelernt haben und wo sie sich kompetent fühlen. Ein Schauspieler kann junge Leute beim Theater Spielen anleiten, ein Schriftsteller kann das Handwerk des Schreibens vermitteln, ein Bildhauer kann mit den Schülern zusammen Skulpturen anfertigen. Alle diese Tätigkeiten können im Klassenverband, ohne Vorkenntnisse und innerhalb einer relativ kurzen Zeitspanne durchaus zu einem befriedigenden Ergebnis für Schüler und Künstler führen. Anders ist es bei einem Orchestermusiker: Ein Geiger kann natürlich auch Kinder im Geigenspiel unterrichten, dies ist jedoch Inhalt des Instrumentalunterrichts und ist auf Langfristigkeit angelegt; kurzfristige Erfolge können hier nicht erwartet werden. Für die besondere Situation, innerhalb relativ kurzer Zeit einer Gruppe etwas zum Thema Orchester zu vermitteln, müssen also andere Wege und Methoden gefunden werden. Oft können Umwege über andere Disziplinen genommen werden, um letztlich wieder bei der Musik und ihrer Aussage anzukommen; wenn ein Musiker jedoch das Spiel mit Boomwhackers vermittelt, mit Kindern singt, einfache Instrumente baut oder eine Gruppenimprovisation anleitet, bewegt er sich immer in Bereichen, für die er ursprünglich nicht ausgebildet wurde. Musiker hier immer wieder zu ermutigen und ihnen zusätzliche Qualifikationen anzubieten, ist meiner Meinung nach unerlässlich, um sie für qualitätvolle Musikvermittlungsmodelle zu gewinnen.

Zudem ist es innerhalb eines Tariforchesters oft schwer, das neue Arbeitsfeld in die bestehenden Strukturen zu integrieren.

"Kann ich das"?, lautet die eine Frage. "Muss ich das? Steht das in meinem Vertrag?", die andere. Oft ist nicht mehr auszumachen, welche Argumentation an erster Stelle steht. Natürlich sind die Reaktionen von Orchestermusikern nicht unverständlich. Denn manch schöne Idee ist nach dem Tarifvertrag zulagenpflichtig, seien es szenische Aktionen, Kostümierung oder kammermusikalische und solistische Einlagen, doch den Verantwortlichen fehlt das Geld, und so bittet man um Nachsicht, den Kindern zuliebe. Für Besprechungen wiederum sieht der Tarifver-

trag keine Orchesterdienste vor. Zuweilen geht es aber auch um unausgesprochene Konventionen des Orchesteralltags, Gewohnheitsrechte, auf die man sich nicht mehr verlassen kann, wenn sich die Reihenfolge der geprobtten Stücke in einer Orchesteralleinprobe plötzlich nach dem Schauspieler und nicht nach der Einteilung der beschäftigten Musiker richtet, wenn Fahrtwege zu Schulen in Kauf genommen werden müssen oder Kollegen ihre Dienste in kürzeren Kinderkonzerten und -workshops absolvieren statt mit mehrstündigen Opernwerken.“⁴⁶

3.2.6. Die freie Szene - kreativ und teuer

Die Kammerakademie Potsdam ist das einzige der hier vorgestellten Orchester, das sich in freier Trägerschaft befindet. Die Musiker sind nicht angestellt, sondern in einer GbR organisiert, sie bekommen kein festes Gehalt, sondern werden nur für die Projekte honoriert, bei denen Sie tatsächlich mitspielen. Diese Tatsache hat für den Bereich der Musikvermittlung sowohl Vor- als auch Nachteile. Einerseits sind freiberufliche Musiker meist in hohem Maße experimentierfreudig und flexibel, sie haben Interesse daran, eigene Projekte zu kreieren und zu leiten und sich auch in Bereichen auszuprobieren, die vom reinen Instrumentalspiel weiter entfernt liegen. Dies mag einerseits daran liegen, dass Musiker, die das Leben als Freiberufler wählen, meist vielseitig und flexibel veranlagt sind und dies auch ausleben wollen, andererseits sind sie auch gezwungen, „Marktlücken“ und Nischen zu suchen, um ihr Einkommen zu sichern. Bei der Kammerakademie hat sich aus den genannten Gründen im Laufe der letzten Jahre ein großes Engagement der Musiker im Bereich Musikvermittlung entwickelt. Die Workshops zu „Schüler in den Konzertsaal“ werden von den Musikern selbständig konzipiert und durchgeführt, wobei die Besetzung immer wieder wechselt, um möglichst viele Musiker miteinzubeziehen.

Ein großer Nachteil für die Finanzierung von Musikvermittlungsprojekten bei freien Ensembles resultiert jedoch aus dem fehlenden festen Gehalt der Musiker. Während es bei fest angestellten Musikern möglich ist, ein zusätzliches Engagement in diesem Bereich im Rahmen der Dienstverpflichtung abzu-

⁴⁶ TACCHINI, Barbara: Arbeitsbündnisse im eigenen Haus. Zur Entwicklung von Kinderkonzerten in innovativen Arbeitsprozessen. In: Neue Musikzeitung, 11/2007

rechnen oder mit einem meist eher symbolischen Betrag zu honorieren, sind freiberufliche Musiker, die meist sowieso deutlich weniger verdienen als ihre fest angestellten Kollegen, existenziell darauf angewiesen, ihre Arbeit als Musikvermittler auch angemessen honoriert zu bekommen. Die Projekte müssen also voll ausfinanziert werden und sind daher im Vergleich mit Tariforchestern sehr teuer. Aus dem regulären Etat kann dies nicht geleistet werden. Allerdings ist es heutzutage, wo das Thema „kulturelle Bildung“ in aller Munde ist, bisweilen durchaus möglich, für Projekte von Orchestern an Schulen zusätzliche Finanzierungsquellen zu finden, zumal dafür Fördermöglichkeiten aus den Bereichen Kultur *und* Bildung genutzt werden können.⁴⁷

3.2.7. Vermittlung - Gewinn für alle Seiten

Musikvermittlungsmodelle wie Probenbesuche sollen in erster Linie für die teilnehmenden Schüler ein Gewinn sein und dem Image des Orchesters dienen. Nicht bedacht wird eine weitere Gruppe, die von solchen Modellen profitieren könnte: Die Musiker selbst. Diese Bereicherung ist auf mehreren Ebenen möglich: Mit Schülern konfrontiert zu werden, die noch neugierig und völlig unverbildet sind, die entwaffnende Fragen stellen und auf unbefriedigende Situationen unmittelbar reagieren, kann innerhalb der hochartifizialen Konstruktion eines Orchesters ein wunderbares Korrektiv sein. Insbesondere gilt dies für Probensituationen, in denen die Schüler zwischen den Musikern sitzen. Meist wird in einer Orchesterprobe nur über technische Feinheiten und sehr spezielle Details gesprochen. Sitzt ein Musiker dabei direkt neben einem Schüler, der ein Orchester zum ersten Mal erlebt, dann werden diese Details auf einmal wieder ins Verhältnis zum Ganzen gesetzt. Vor allem wenn der Musiker bereit ist, sich auf die Situation wirklich einzulassen, wird das Ziel, mit der Musik Menschen zu berühren, ihnen etwas mitzuteilen, neben einem jungen Zuhörer mit offenen Ohren plötzlich auf eine ungewohnt direkte und beinahe entwaffnende Art neu erfahrbar.

⁴⁷ Siehe auch Kapitel 3.1.4. Organisatorische Voraussetzungen, Abschnitt *Finanzen*, S. 38

Bisweilen sind es auch die Dirigenten, die in der Situation „Probenbesuch“ neue Perspektiven eröffnen. Manch ein Dirigent fühlt sich durch die Anwesenheit der Schüler berufen, sei es bewusst oder unbewusst, in der Probe zu den gespielten Werken weiterführende Erklärungen zu geben. Dies können beispielsweise Erläuterungen zur Entstehungsgeschichte oder zur Biographie des Künstlers sein. Nicht nur für Laien, sondern auch für Musikvermittler ist es immer wieder überraschend, wie selten eben solche Erläuterungen im normalen Probenbetrieb gegeben werden; über den Grund dafür kann man nur spekulieren. Neben der Alltagsroutine ist wahrscheinlich auch hier eine Art „déformation professionnelle“ im Spiel: Angesichts des hohen Perfektionsdrucks werden vor allem technische Fragen und das Zusammenspiel geprobt, es bleibt in den Proben vermeintlich kein Raum für Erklärungen oder gar Gespräche zum Kontext des Werkes. Manch ein Dirigent ist auch der Meinung, dass die Musik ohne weitere Erläuterungen „für sich“ sprechen müsse und könne. Dabei empfinden es auch viele Orchestermusiker durchaus als Bereicherung, über die Hintergründe der gespielten Werke mehr zu erfahren. In der Komischen Oper stehen viele Musiker der Moderation ausgesprochen aufgeschlossen und erwartungsvoll gegenüber. Gerade auch außermusikalische Verknüpfungen werden mit Interesse verfolgt.

Auf eine ganz besondere Weise profitieren die Musiker, wenn sie die Konzeption und Durchführung von Workshops für Schüler selber in die Hand nehmen. Viele Musiker verfügen über eine beachtliche kreative Energie, die sie ursprünglich auch einmal veranlasst hat, ein Musikstudium zu beginnen. Im Alltag eines Orchestermusikers ist jedoch für diese Kreativität kaum Platz, dies betrifft insbesondere die Tuttisten. Hier ist es nur gefragt, die Stimme perfekt wiederzugeben, sich in die Gruppe einzufügen und die Anweisungen des Dirigenten umzusetzen; für Eigeninitiative, Individualität oder Kreativität bleibt im Orchester nur wenig Raum. Während manche Musiker diesen Berufsalltag dennoch als erfüllend empfinden, gibt es andere, denen etwas fehlt, die sich auf individuellere Art ausdrücken wollen oder sich kreativ betätigen möchten. Der klassische Weg hierfür ist das Spiel von Kammermusik oder das Erteilen von Unterricht, doch auch die Konzeption und Umsetzung

von Projekten und Workshops für Schüler kann den Musikern einen vielseitigen Entfaltungsspielraum bieten; je nach Art des Workshops kann mancher Musiker ungeahnte Talente ausleben. Wie weit dieser Spielraum genutzt wird, scheint in direktem Zusammenhang mit der Organisationsstruktur eines Orchesters zu stehen: Besonders engagiert im Bereich Musikvermittlung sind Musiker, die auch ansonsten ein großes Mitspracherecht bei den Belangen ihres Orchesters haben. In der Staatskapelle, die sehr hierarchisch strukturiert ist, hält sich das Interesse der Musiker an der Musikvermittlung dagegen sehr in Grenzen; das Modell wird hier fast ausschließlich von der Musikvermittlerin getragen.⁴⁸ Im Gegensatz dazu gibt es bei den demokratisch organisierten Berliner Philharmonikern einen Kreis von Musikern, die sehr intensiv bei Education-Projekten engagiert sind und in der Kammerakademie Potsdam, die durch die Musiker-GbR mit getragen wird, betätigen sich Musiker im Rahmen verschiedenster Workshops mittlerweile sogar auch als Schauspieler, Regisseure, Filmemacher, Arrangeure und Instrumentenbauer.

3.3. DER JUGENDLICHE. Das unergründliche Wesen

Vor der Zielgruppe der Jugendlichen haben die meisten Musikvermittler wie auch die Veranstalter von klassischen Konzerten nach wie vor großen Respekt. Welche gesellschaftlichen Entwicklungen eine Rolle dabei spielen, dass diese Altersgruppe immer schwieriger zu erreichen wird, soll im kommenden Kapitel erörtert werden.

3.3.1. Das geänderte Hörverhalten

Von vielen Veranstaltern werden Jugendliche als Zielgruppe für Klassik völlig ausgeklammert; die Begründung, während der Pubertät erreiche man die jungen Leute gar nicht und der Musikgeschmack werde sowieso vor der Pubertät geprägt, wo die Kinder noch offen für neue Eindrücke seien, klingt plausibel. Doch auch diese Behauptung ist überholt: Gingen Konzertpädagogen lange Zeit davon aus, dass zumindest bei Grundschulkindern das Hör-

⁴⁸ Die Situation an der Komischen Oper ist unter diesem Aspekt nicht vergleichbar, da bei den moderierten Proben eine aktive Beteiligung der Musiker nicht vorgesehen ist.

verhalten noch beeinflussbar sei und die Kinder prinzipiell für Musik aller Stilrichtungen offen seien, so stimmt auch das heute nur noch bedingt ,

„[...] da die Medien und die musikalische Umwelt sich so grundlegend verändert haben, dass schon kleinste Kinder an jedem Ort mit Musik und schon in frühestem Alter mit gesellschaftlich geprägten Werten und Normen konfrontiert sind. Durch eine Überhäufung mit akustischen Signalen und eine ständige Dauerbeschallung wird eine differenzierte Wahrnehmung der Umwelt verhindert; das Hören und Erkennen von Details ist nicht mehr bedeutend“⁴⁹

Schon seit einigen Jahren haben Musikpädagogen und -vermittler erkannt, dass mit der Tendenz zum undifferenzierten Hören und der damit verbundenen mangelnden Kompetenz zum Zuhören die Grundlage für das genussvolle Hören klassischer Musik verloren geht. Mittlerweile gibt es viele Projekte im Bereich Musikvermittlung, die sich nur damit beschäftigen, den durch akustischen „Overkill“ abgestumpften Hörsinn wieder zu sensibilisieren.⁵⁰

Die dauernde Berieselung mit Musik und anderen akustischen Reizen ist jedoch nur eine Ursache für die mangelnde Fähigkeit zum Zuhören.

„Sicherlich spielt auch unsere "visuelle Kultur" für diese Entwicklungen eine große Rolle. Unsere Wahrnehmung ist geprägt von den modernen Medien, Fernsehen, Kino, Video, die immer schneller, bunter und rasanter werden. Wenn ich sehe, was unseren Kindern und Jugendlichen normalerweise geboten wird, dann verstehe ich, dass dies interessanter und aufregender ist, als ein klassisches Konzert mit seinem Zwang, stillzusitzen und zwei Stunden aufmerksam zuzuhören. Gegen Videoclips, gegen die Bühnenshow von Madonna oder U 2, gegen die dröhnende sinnliche Gewalt eines Heavy-Metal-Konzerts hat ein klassisches Konzert zunächst einmal nicht viel zu bieten.“⁵¹

Dass visuelle Reize stärker sind als akustische, sie quasi verdrängen, ist schon lange bekannt, neu ist hingegen, dass akustische Reize nur noch in

⁴⁹ EBERWEIN, Anke: Konzertpädagogik. Konzeptionen von Konzerten für Kinder und Jugendliche. Hildesheim 1998

⁵⁰ Z.B. „Hörbare Umwelten“, ein Projekt des „netzwerk junge ohren“ in Osnabrück im Jahr 2011

⁵¹ RIETSCHEL, Thomas: Musik braucht Vermittlung – gute Konzerte für Kinder für ein lebendiges Konzertleben. Eröffnungsvortrag beim Symposium "Zwischentöne – was passiert zwischen Musiker und Publikum?" im Rahmen des 2. Stuttgarter Musikfestes für Kinder und Jugendliche vom 1. bis 3. März 2002,

<http://s136141637.online.de/webs/jmd/koki/draft/textarchiv/rietschel2002-05.shtml>, Stand vom 03.03.2012, Anhang S. A 25

Kombination mit Bildern den Zuhörer überhaupt erreichen. Musik „pur“ kommt heutzutage fast ausschließlich als nebenbei konsumierte „Hintergrundberieselung“ vor; ohne gleichzeitigen optischen Reiz hat sie auf viele Jugendliche nur eine oberflächliche Wirkung, sie kommt bei ihnen nicht wirklich an. Daher wird beispielsweise in dem bei jungen Hörern beliebten Konzertformat der „Yellow Lounge“ die vom DJ aufgelegte klassische Musik mit großformatigen Videos unterlegt, die vom VJ, dem Video-Jockey, gemischt werden.

Ein deutliches Signal für die Abhängigkeit der Musik von visuellen Reizen ist die Beliebtheit von Filmmusik. Denn wenn die emotionale Aussage der Musik durch die Bilder des Films mit transportiert wird, dann können auch Jugendliche von klassischer Musik durchaus begeistert sein. So erreicht das Adagio aus Mozarts Klarinettenkonzert unter dem Titel „Jenseits von Afrika“⁵² die MP3-Player der Jugendlichen und wird dann, nachdem durch die Bilder der Anknüpfungspunkt einmal geschaffen wurde, auch „pur“ gerne gehört. Hier kann der Musikvermittler ansetzen. Er kann Hilfestellungen geben, um eben diese „Hörbilder“ wieder allein im Kopf entstehen zu lassen, ein Ansatz, der beim Publikum in jeder Hinsicht „gut ankommt“, wie Markus Fein beschreibt:

„Mein Eindruck ist: Musikvermittlung findet besonders dann Zugang beim Publikum, wenn sie zu starken, prägenden, suggestiven Bildern findet – Sprachbildern, Denkbildern. Wenn sie das Synapsenkarussell anschmeißt und Vergleiche zu anderen Künsten riskiert, Musik in unterschiedliche Lesarten auffächert.“⁵³

3.3.3. Unter dem Druck der Gruppe

Eine wesentliche Rolle bei der Rezeption klassischer Musik spielt das Verhalten der Peergruppe:

„Intoleranz, d.h. das Vorhandensein von Barrieren gegenüber Musik bestimmter Genres und Stile, ist bedingt durch die Angst, die Peergrup-

⁵² Amerikanischer Spielfilm aus dem Jahr 1985, für den der u.a. 2. Satz aus Mozarts Klarinettenkonzert A-Dur als Filmmusik verwendet wurde

⁵³ FEIN, Markus: Das Wissen muss durchs Ohr.

In: KÖRBER-STIFTUNG, Hamburg: Körper Masterclass on Music Education. Der Musik neu begegnen. Hamburg 2011

penzugehörigkeit durch die Akzeptierung solcher Musikgenres und –
stile zu verlieren, die von der Gruppe nicht akzeptiert werden.“⁵⁴

Ablehnung von klassischer Musik ist nach der oben zitierten Studie von Renate Müller vorwiegend gar nicht inhaltlich begründet. Die Jugendlichen lassen die Musik vielmehr erst gar nicht an sich heran, um in ihrer Peergruppe nicht „uncool“ zu sein, eine Haltung, die Anne-Kathrin Ostrop als „Widerstand“ gegen klassische Musik beschreibt. Interessant ist allerdings, dass das Ausmaß dieser Ablehnung offensichtlich stark von der Situation abhängt, in der das Urteil gefällt wird. So werden in einer „Hörurteilssituation“, in der ein Musikstück tatsächlich erklingt und

„[...] in der zu bewusster Wahrnehmung und zur Verbalisierung musikalischer Erfahrungen angeregt wird, differenziertere musikalische Urteile abgegeben als in den Urteilssituationen, in denen die Befragten lediglich die von ihnen präferierte bzw. abgelehnte Musik nur beschreiben, ohne sie zu hören.“⁵⁵

Die Jugendlichen lehnen ein Musikgenre also schneller und undifferenzierter ab, wenn sie nur darüber reden, als wenn sie sich in der Situation des tatsächlichen Hörens befinden. Hier liegt die Chance eines Probenbesuchs, die von den Vermittlern aller vier Orchester gleichermaßen formuliert wird: Die Jugendlichen sollen die Chance bekommen, überhaupt erst einmal mit klassischer Musik live in Berührung zu kommen und sie zu reflektieren, um sich dann eine differenzierte Meinung bilden zu können. Denn:

„Die meisten Jugendlichen aber erfahren die Gestaltung von verdichteter Musik im Konzertsaal nie. Ihre Ablehnung von sogenannter opus-Musik ist daher ganz plausibel. Sie bekommen ja keine Gelegenheit, zu erfahren, dass diese Musik auch ihre Musik sein könnte.“⁵⁶

Wenn die Jugendlichen nach dem Aufgeben der Widerstände und einer Auseinandersetzung mit klassischer Musik allerdings immer noch nichts mit dieser anfangen können, dann sollten die Vermittler dies nach Meinung von Anne-Kathrin Ostrop auch akzeptieren.

⁵⁴ MÜLLER, Renate: Soziale Bedingungen der Umgehensweisen Jugendlicher mit Musik. Theoretische und empirisch-statistische Untersuchung zur Musikpädagogik. Essen 1990, S.271

⁵⁵ ebenda, S. 267

⁵⁶ GROßE-JÄGER, Hermann: Die Bedeutung der Orchester für die musikalische Bildung von Kindern und Jugendlichen. In: Das Orchester 9/1982

3.3.4. Vermittlung und Neurobiologie

Im Zusammenhang mit der Gestaltung von Probenbesuchen ist es hilfreich, das Veranstaltungsformat mit Hilfe von Erkenntnissen der Neurobiologie zu beleuchten. Es gibt fünf Faktoren, die helfen, dass unser Gehirn eine Situation als „interessant“ einstuft.⁵⁷ Demnach soll der Vermittler

1. Lustvolles und Lebenswichtiges bieten
2. Das Publikum beteiligen
3. Unverbrauchte Reize einflechten
4. Auf überschaubare Strukturen der Einzelinformationen achten
5. An vertraute Erfahrungen anknüpfen

In der für Schüler völlig ungewohnten Situation „Probenbesuch“ ist der Punkt „unverbrauchte Reize“ quasi systemimmanent und muss hier nicht gesondert behandelt werden; alle anderen Punkte werden in den betrachteten Modellen unterschiedlich gelöst und gewichtet:

Lebenswichtige Aspekte hat eine Orchesterprobe sicher nicht, wohl aber kann sie *lustvolle* Komponenten, beispielsweise beim körperlichen Erleben von Klängen oder beim selber Musizieren haben. Sicher ist es für viele Zuhörer schon alleine ein lustvolles Erlebnis, ein Orchester zum ersten Mal live zu erleben, durch unmittelbare räumliche Nähe der Schüler zu den Musikern, wie es bei der Staatskapelle oder der Kammerakademie der Fall ist, kann das Live-Erlebnis aber noch intensiver gestaltet werden, als wenn die Schüler wie bei den Philharmonikern auf Abstand gehalten werden.

Auch das Institut für Kulturforschung sieht im 1. Jugend-Kulturbarometer die Notwendigkeit, dem lustvollen Erleben von Musik mehr Gewicht zu geben. Die Studie kommt zu dem Ergebnis, „... dass man bei der Erschließung neuer junger Zielgruppen stärker die Faszination, die Authentizität eines Live-Erlebnisses betonen sollte und weniger den „ernsten“ Aspekt.“⁵⁸

Die *Beteiligung des Publikums* im Vorfeld eines Probenbesuchs in Form von Workshops ist bei Staatskapelle und Kammerakademie bereits Teil des Mo-

⁵⁷ Vgl. Unterrichtsmitschrift der Vorlesung von Prof. Joachim Thalmann zum Thema Neurokognition am 5.12.2010 im Rahmen des Studienganges Musikvermittlung / Musikmanagement, im Anhang, S. A 55

⁵⁸ KEUCHEL, Susanne, WIESAND, Andreas Johannes (Zentrum für Kulturforschung): Das 1. Jugend-Kulturbarometer. „Zwischen Eminem und Picasso...“. Bonn 2009, S.121

dells. Auch bei den Werkeinführungen in der Philharmonie verwendet Tobias Bleek bisweilen interaktive Elemente, allerdings wehrt er sich ausdrücklich gegen „Mitmachaktionen um ihrer selbst willen“. Schwieriger wird es mit der Publikumsbeteiligung während des Probenbesuchs selbst. Da der ungestörte Ablauf der Probe höchste Priorität hat, ist eine wirkliche Beteiligung der Hörer nicht möglich. Lediglich die Moderation an der Komischen Oper vermag es, den Zuhörern immer wieder neue Informationen und Denkanstöße zu geben und sie somit zumindest gedanklich und emotional immer wieder neu in die Musik zu verwickeln. Die aktive Beteiligung während des Probenbesuchs bleibt aber tatsächlich ein Punkt, an dem alle Modelle an ihre Grenzen stoßen. Eine wirkliche Beteiligung ließe sich meiner Meinung nach nur erreichen, wenn man den Spagat zwischen Arbeitsprobe und Schülerbesuch aufgibt und den Probenbesuch in eine wirkliche Veranstaltung für die Schüler umwandelt.⁵⁹

In Bezug auf die *überschaubaren Strukturen der Einzelinformationen* kann eine Probe gegenüber einem Konzert entscheidende Vorteile bieten: Das Werk, das auf dem Programm steht, muss meistens nicht in seiner ganzen Länge gehört werden, eine Leistung, für die bei vielen Jugendlichen heutzutage die Aufmerksamkeitsspanne kaum noch reicht. Außerdem kann durch die Moderation oder schon bei der Vorbereitung die Aufmerksamkeit der Schüler auf einen einzelnen, besonderen Aspekt der Orchesterprobe gelenkt werden, um die Flut von Eindrücken zu filtern und damit überschaubar zu machen. Dieses Ziel heben die Vermittler aller Orchester vor Augen, beispielsweise wenn sie im Vorfeld die Tätigkeit des einzelnen Musikers genauer betrachten (Berliner Philharmoniker und Staatskapelle), oder die Schüler die Funktion eines Dirigenten erleben lassen (Kammerakademie).

Doch auch *während* ebendieser Einführungen gilt es, das Prinzip der *überschaubaren Strukturen der Einzelinformationen* einzuhalten. Hier stehen insbesondere die Philharmoniker vor dem Problem der wachsenden Heterogenität der Zuhörerschaft. Was für einen vorbereiteten Musik Leistungskurs-

⁵⁹ Siehe auch Kapitel 5. Ausblick, S. 61

Schüler überschaubare und verständliche Informationen sind, kann von einem Sekundarschüler als unstrukturierte Informationsflut wahrgenommen werden, wodurch die Aufmerksamkeit schnell nachlässt.

„An vertraute Erfahrungen anknüpfen“, diese Aufforderung schließlich beschreibt die zentrale Aufgabe eines Musikvermittlers, wie sie in den Kapiteln 3.2.3. und 3.2.4. bereits ausführlich beschrieben wurde. Dass die Schüler in der Musik Vertrautes wiederfinden, sei es in Person eines Musikers oder besser noch in Form von Anknüpfungspunkten oder „Hörankern“ in der Musik, dies ist das zentrale Anliegen aller hier vorgestellten Modelle.

4. FAZIT

Je differenzierter man die vier vorgestellten Modelle betrachtet, desto schwieriger wird es, objektive Kritik zu üben. Sicherlich finden sich in jedem Modell Aspekte, die man aus gutem Grund verändern könnte, doch sind alle Modelle so gut durchdacht, dass eine Verbesserung auf einer Seite immer einen Qualitätsverlust auf einer anderen Seite nach sich ziehen würde. So könnten die Philharmoniker den musikwissenschaftlichen Anspruch ihrer Werkeinführungen verringern, um auch die jungen Leute mit niedrigerem Bildungsniveau zu erreichen. Dann wäre jedoch die Zielgruppe der Musik Leistungskurs-Schüler und Lehrer unzufrieden; nach Aussage von Tobias Bleek wird dieser Unmut bisweilen auch heute schon von Lehrern zum Ausdruck gebracht, wenn eine Einführungsveranstaltung einen niedrigschwelligeren Ansatz verfolgt hat. Umgekehrt könnte die Kammerakademie in ihren Workshops stärker auf das zu hörende Werk eingehen, um den Schülern zusätzliche Höranker für die Probe zu geben. Allerdings würde dadurch die besondere Erfahrung des selber Musizierens und Dirigierens beschnitten, die von vielen Schülern als besonders eindrücklich beschrieben wird.

Deutlich sichtbar wird bei allen Orchestern der umgekehrt proportionale Zusammenhang zwischen Nähe und Publikumsbeteiligung auf der einen und der Menge der erreichten Schüler auf der anderen Seite. Die interaktiven Workshops und die große Nähe beim Probenbesuch sind sicher Stärken der Modelle von Staatskapelle und Kammerakademie, allerdings können so je

Saison nur 200 bzw. 300 Schüler erreicht werden. Die Berliner Philharmoniker und die Komische Oper erreichen dagegen 2500 bis 3000 Schüler, müssen jedoch im Gegenzug Kompromisse machen, was die direkte Beteiligung der Schüler und die Nähe zum Orchester angeht.

Eine Gemeinsamkeit aller Modelle ist, dass die Beteiligten eine Nachbereitung des Probenbesuchs in den Schulen begrüßen würden, sich jedoch auch darin einig sind, dass der Zeit- und Kostenaufwand für ein zusätzliches, nachbereitendes Modul in der Schule Probenbesuche nahezu undurchführbar machen würde. Diese Überlegung ist typisch für das ständige Abwägen zwischen Idealen und realen Möglichkeiten, das bei allen Betreuern der Modelle zu beobachten ist.

Die größte Problematik liegt jedoch im Kern der Idee des *Proben-Besuchs* selbst: Der Spagat zwischen der Notwendigkeit einer effektiven und ungestörten Orchesterprobe einerseits und den Belangen der Schüler auf der anderen Seite ist die Ursache für viele Schwierigkeiten und Kompromisse. Dass das zu hörende Stück erst kurzfristig festgelegt wird, macht bei Staatskapelle und Komischer Oper eine gründliche Vorbereitung unmöglich, erklärende Worte durch den Vermittler *während* der Probe sind nur an der Komischen Oper möglich, Rückfragen und jede andere Form der aktiven Publikumsbeteiligung fallen bei allen Orchestern dem ungestörten Probenablauf zum Opfer. Und auch den „Stempel der endgültigen Leistung“, dessen Fehlen Felix Oberborbeck schon 1928 anmahnte⁶⁰, trägt keines der Modelle, er lässt sich nur bei den Berliner Philharmonikern in einzelnen Momenten erahnen. Diese Schwierigkeiten lassen sich nur ausräumen, indem das ganze Modell modifiziert wird, eine Möglichkeit, auf die ich im folgenden Kapitel noch eingehen werde.

Objektive Kritik lässt sich aus der Sicht eines Musikvermittlers am Verhalten mancher Musiker üben, doch gerade darauf hat er nur begrenzten Einfluss. Dennoch sollte er nach meiner Meinung nicht aufhören, um Verständnis oder sogar eine aktive Beteiligung von Orchestermusikern, Dirigent und Intendant zu werben. Wenn allerdings Orchestermusiker Informations- und Weiterbil-

⁶⁰ Vgl. Einleitung, S. 1

dungsangebote nicht wahrnehmen⁶¹ oder Dirigenten nach wie vor nicht willens oder fähig sind, sich während einer Probe auch einmal selbst an die jungen Zuhörer zu wenden (außer um eine Programmänderung anzusagen⁶²), dann hat der Vermittler die Grenzen des Möglichen erreicht.

Hier möchte ich noch einmal auf die einleitende Anekdote zurückkommen: „Hey, Gewalt ist keine Lösung, Alter!“ Was ist hier verkehrt gelaufen, dass es zu einer solch zugespitzten Situation gekommen ist? Primär gab es auch in diesem Fall ganz offensichtlich keine Bereitschaft des Dirigenten, auf die Anwesenheit der Schüler in irgendeiner Form einzugehen. Darüber hinaus war es den Schülern jedoch akustisch gar nicht möglich, die Anweisungen des Dirigenten zu verstehen und somit dem Probenablauf zu folgen. In einer solchen Situation ist Unruhe vorprogrammiert, die Gewährleistung der Verständlichkeit sollte daher für jeden Probenbesuch eine absolute Notwendigkeit sein.

Offensichtlich nicht gelungen war es auch, den Jugendlichen im Vorfeld ihres Besuchs Bezugspunkte zur Musik oder zum Orchester zu eröffnen und somit eine persönliche Relevanz herzustellen. Eine tatsächliche „Hörurteilsituation“ konnte so nicht entstehen. Der Druck durch die Peergruppe war dadurch ungebrochen, der gelangweilte „Chef“ der Gruppe nahm seine Rolle als Wortführer ein und wurde von den anderen Schülern darin bekräftigt, der deutlich erkennbare Widerstand gegen die Situation und die Musik wurde dadurch sogar noch verhärtet. Es darf nebenbei vermutet werden, dass auch die Aufsichtspersonen mit ihrer Aufgabe überfordert waren.

Eine unglückliche Rolle spielen auch die Orchestermusiker. Alle verstecken sich in der anonymen Masse, keiner fühlt sich verantwortlich, vermittelnd einzugreifen oder gar schon Kontakt zu den Schülern aufzunehmen, bevor die Lage eskaliert. Die Vision eines Konzertbetriebs, in dem eine Öffnung gegenüber dem Publikum selbstverständlich ist, in dem zwischen Zuhörern und Musikern auch ein außermusikalischer Austausch stattfindet und in dem

⁶¹ Dies ist nach Aussage von Iris Winkler an der Staatsoper der Fall.

⁶² So von mir gesehen beim Besuch der Generalprobe der Berliner Philharmoniker unter Christian Thielemann am 9.3.2012.

ein Engagement der Musiker über das reine Instrumentalspiel hinaus selbstverständlich ist, scheint hier noch in weiter Ferne zu liegen.

5. AUSBLICK

Es ist auffällig, dass mit der Komischen Oper Berlin und der Kammerakademie Potsdam gleich zwei der Orchester eine Modifikation der hier vorgestellten Probenbesuch-Modelle planen. Bei beiden Einrichtungen sind organisatorische Gründe die Auslöser für das Umdenken: Während in der komischen Oper in den letzten Jahren immer zu wenige Termine außerhalb der Schulferien zur Verfügung standen, plant die Kammerakademie eine Ausdehnung des Modells ins Land Brandenburg hinein. In diesem Kontext ist es Schulklassen, die bei einer Probe zuhören wollen, kaum zumutbar, dafür eine mehrstündige Busfahrt auf sich zu nehmen.

Beide Orchester haben einstündige, extra für die Jugendlichen konzipierte und moderierte Veranstaltungsformate entwickelt: Bei der Komischen Oper soll mit der Saison 2013/14 eine „Jugendkonzertreihe“ an den Start gehen, die Kammerakademie plant ein dreistufiges Modell aus Schülerworkshop, einstündiger, moderierter „Probe“ (die extra für die Schüler stattfindet) und moderiertem Konzert für die Schüler mit ihren Eltern.

Diese Modelle bieten den Vorteil, dass sie den anstrengenden Spagat zwischen den Belangen der Schüler und der Notwendigkeit einer effektiven Orchesterprobe vermeiden, sie lassen Interaktion zu und erlauben zudem eine Programmwahl nach konzertpädagogischen Gesichtspunkten. Obwohl sie wesentlich kostenintensiver sind als die bisherigen Probenbesuche, scheint die Realisierung dieser Modelle möglich zu sein, eine Tatsache, die in Bezug auf den Stellenwert von Musikvermittlung in Orchestern hoffnungsfroh stimmt. Auf die Form und den Erfolg der tatsächlichen Umsetzung darf man gespannt sein!

6. LITERATURVERZEICHNIS

BALL, Philip: Wie funktioniert Musik? Von den Mühen der Forschung
In: BERNIUS, Volker, RÜSENBERG, Michael (Hg.): Sinfonie des Lebens. Mainz
2011

BARTH, Richard: Die Jugend im Konzert und in der Oper, Quelle unbekannt.
In: Netzmagazin des Netzwerks Junge Ohren, eingestellt am 09.06.2008
http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=45&rubrik=6
Stand vom 03.03.2012, Ausdruck im Anhang, S. A 1

DARTSCH, Michael: Überlegungen zur Legitimation und Qualität von Konzerten für
Kinder.
In: SCHNEIDER, Ernst Klaus, STILLER Barbara, WIMMER Constanze
(Hg.): Hörräume öffnen, Spielräume gestalten. Konzerte für Kinder. Regensburg 2011

DEUTSCHE ORCHESTERVEREINIGUNG (DOV) und ZENTRUM FÜR
KULTURFORSCHUNG (ZfKf): Pressemitteilung zur Präsentation des 9. KulturBaro-
meters. Besucherrückgang bei Opern und Orchestern gestoppt, Aktuelles Kulturba-
rometer bringt neue Zahlen und Trends, Berlin, 20.9.2011, Download unter
http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=145&rubrik=7
Stand vom 03.03.2012, Ausdruck im Anhang, S. A 4

EBERWEIN, Anke: Konzertpädagogik. Konzeptionen von Konzerten für Kinder und
Jugendliche. Hildesheim 1998

FEIN, Markus: Das Wissen muss durchs Ohr.
In: KÖRBER-STIFTUNG, Hamburg: Körper Masterclass on Music Education. Der
Musik neu begegnen. Hamburg 2011

GERMANN, Sabine: Zukunftsmodell Konzertpädagogik. Eine Studie zur Begegnung
von Schulen und Sinfonieorchestern. Saarbrücken 2006

GROßE-JÄGER, Hermann: Die Bedeutung der Orchester für die musikalische Bil-
dung von Kindern und Jugendlichen.
In: Das Orchester 9/1982

HÜTTMANN, Rebekka: Wege der Vermittlung von Musik. Ein Konzept auf der
Grundlage allgemeiner Gestaltungsprinzipien. Augsburg 2009

HÜTTMANN, Rebekka: Wege und Perspektiven der Musikvermittlung.
In: Netzmagazin des Netzwerks Junge Ohren, eingestellt am 8.10.2008.
http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=28&rubrik=6
Stand vom 03.03.2012, Ausdruck im Anhang, S. A 20

JACOBS, Arthur, SCHROTT, Raoul: Wie wir Musik verstehen
In: BERNIUS, Volker, RÜSENBERG, Michael (Hg.): Sinfonie des Lebens. Mainz
2011

KEUCHEL, Susanne, WEIL, Benjamin (Zentrum für Kulturforschung): Lernorte oder Kulturtempel. Infrastrukturerhebung: Bildungsangebote in klassischen Kultureinrichtungen. Köln 2010

KEUCHEL, Susanne, WIESAND, Andreas Johannes (Zentrum für Kulturforschung): Das 1. Jugend-Kulturbarometer. „Zwischen Eminem und Picasso...“. Bonn 2009

LÜDKE, Markus: Konzertleben gestalten. Zwischen Kunst, Handwerk und Vermittlung.

In: SCHNEIDER, Ernst Klaus, STILLER Barbara, WIMMER Constanze (Hg.): Hör-räume öffnen, Spielräume gestalten. Konzerte für Kinder. Regensburg 2011

MCNICOL, Richard: Orchestral Concerts For Young Audiences. Wie man Orchesterkonzerte für ein junges Publikum gestaltet.

In: SCHNEIDER, Ernst Klaus, STILLER Barbara, WIMMER Constanze (Hg.): Hör-räume öffnen, Spielräume gestalten. Konzerte für Kinder. Regensburg 2011

MERTENS, Gerald: Konzerthäuser und Orchester als Orte Kultureller Bildung.

In: Netzmagazin des Netzwerks Junge Ohren, eingestellt am 05.10.2011.

http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=146&rubrik=6

Stand vom 03.03.2012, Ausdruck im Anhang, S. A 21

MERTENS, Gerald: Zwischen Bildungsauftrag und Feigenblatt. Eine systematische Analyse der Kinder- und Jugendarbeit von deutschen Orchestern. In: Das Orchester 1/2005

MÖLLER, Hartmut: Analyse und musikästhetische Erfahrung.

In: PERTRAT, Nicolai, KAFURKE, Renate, SCHÖNE, Karla (Hg.): Mit Spaß dabei bleiben. Musikästhetische Erfahrungen aus der Perspektive der Forschung. Essen 2003

MÜLLER, Renate: Soziale Bedingungen der Umgangsweisen Jugendlicher mit Musik. Theoretische und empirisch-statistische Untersuchung zur Musikpädagogik. Essen 1990

OBERBORBECK, Felix: Jugendkonzerte.

In: Allgemeine Musikzeitung 36 /1928

OSTROP, Anne-Kathrin: Musiktheaterpädagogik an der Komischen Oper Berlin.

In: BRINKMANN, Rainer O., RICHTER, Christoph (Hg.): Diskussion Musikpädagogik Sonderheft S 1/09, Altenmedingen 2009

RIETSCHER, Thomas: Musik braucht Vermittlung – gute Konzerte für Kinder für ein lebendiges Konzertleben. Eröffnungsvortrag beim Symposium "Zwischentöne – was passiert zwischen Musiker und Publikum?" im Rahmen des 2. Stuttgarter Musikfestes für Kinder und Jugendliche vom 1. bis 3. März 2002

<http://s136141637.online.de/webs/jmd/koki/draft/textarchiv/rietscher2002-05.shtml>

Stand vom 03.03.2012, Ausdruck im Anhang, S. A 24

RIBKE, Juliane: Ästhetische Bildungsprozesse als Resonanz früher Lebenserfahrung.

In: PETRAT, Nicolai, KAFURKE, Renate, SCHÖNE, Karla (Hg.): Mit Spaß dabei bleiben. Musikästhetische Erfahrungen aus der Perspektive der Forschung. Essen 2003

SACKS, Oliver: Musik im Kopf. Vorstellung und Vorstellungsvermögen

In: BERNIUS, Volker, RÜSENBERG, Michael (Hg.): Sinfonie des Lebens. Mainz 2011

SCHMITT, Albert und TRÖNDLE, Martin: „Es reicht nicht aus, Konzerte zu spielen.“ Zum Selbstverständnis der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen.

In: TRÖNDLE, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld 2009

SCHULZE, Gerhard: Die Erfindung des Musik Hörens.

In: TRÖNDLE, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld 2009

STILLER, Barbara: Aufeinander zugehen - gemeinsam planen. Die Chancen von Arbeitsbündnissen in der Konzertpädagogik.

In: Neue Musikzeitung, 3/2007

TACCHINI, Barbara: Arbeitsbündnisse im eigenen Haus. Zur Entwicklung von Kinderkonzerten in innovativen Arbeitsprozessen.

In: Neue Musikzeitung, 11/2007

WIMMER, Constanze: Exchange – die Kunst, Musik zu vermitteln. Qualitäten in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik. Salzburg 2010

WIMMER, Constanze: Konzerte für Kinder gestern und heute. Perspektiven der historischen und aktuellen Praxis in der Musikvermittlung.

In: SCHNEIDER, Ernst Klaus, STILLER Barbara, WIMMER Constanze (Hg.): Hörräume öffnen, Spielräume gestalten. Konzerte für Kinder. Regensburg 2011

WINKLER, Iris: Mittendrin statt nur dabei. Der Schüler-Workshop der Staatskapelle Berlin.

In: Das Orchester 01/2008

ZENDER, Hans: Musik verstehen – was heißt das?

In: BERNIUS, Volker, RÜSENBERG, Michael (Hg.): Sinfonie des Lebens. Mainz 2011

7. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Bild 1: Musikerkarte Tuba.....	13
Bild 2: Warm Up zu Beethoven	20
Bild 3: Schülerpartitur	22

8. ANHANG

Inhaltsverzeichnis

BARTH, Richard: Die Jugend im Konzert und in der Oper, Quelle unbekannt. In: Netzmagazin des Netzwerks Junge Ohren, eingestellt am 09.06.2008 http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=45&rubrik=6 Stand vom 03.03.2012.....	A 1
DEUTSCHE ORCHESTERVEREINIGUNG (DOV) und ZENTRUM FÜR KULTURFORSCHUNG (ZfKf): Pressemitteilung zur Präsentation des 9. KulturBaro- meters. Besucherrückgang bei Opern und Orchestern gestoppt, Aktuelles Kulturba- rometer bringt neue Zahlen und Trends, Berlin, 20.9.2011, Download unter http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=145&rubrik=7 Stand vom 03.03.2012.....	A 4
HÜTTMANN, Rebekka: Wege und Perspektiven der Musikvermittlung. In: Netzmagazin des Netzwerks Junge Ohren, eingestellt am 8.10.2008. http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=28&rubrik=6 Stand vom 03.03.2012.....	A 20
MERTENS, Gerald: Konzerthäuser und Orchester als Orte Kultureller Bildung. In: Netzmagazin des Netzwerks Junge Ohren, eingestellt am 05.10.2011. http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=146&rubrik=6 Stand vom 03.03.2012.....	A 21
RIETSCHER, Thomas: Musik braucht Vermittlung – gute Konzerte für Kinder für ein lebendiges Konzertleben. Eröffnungsvortrag beim Symposium "Zwischentöne – was passiert zwischen Musiker und Publikum?" im Rahmen des 2. Stuttgarter Musikfes- tes für Kinder und Jugendliche vom 1. bis 3. März 2002 http://s136141637.online.de/webs/jmd/koki/draft/textarchiv/rietscher2002-05.shtml Stand vom 03.03.2012.....	A 24
Unterrichtsmaterial von Tobias Bleek für den Besuch der Generalprobe der Berliner Philharmoniker unter Leitung von Christian Thielemann am 9.3.2012.....	A 31
Besucherstatistik der geöffneten Generalproben der Berliner Philharmoniker in den Jahren 2005 – 2011.....	A 54
Schülerpartitur (gesamt) zur 5. Sinfonie für Schulklasse, Arr. I. Stegner.....	A 55
Unterrichtsmitschrift der Vorlesung von Joachim Thalmann zum Thema Neurokogni- tion am 5.12.2010 im Rahmen des Studienganges Musikvermittlung / Musikmana- gement.....	A 57
Auszug aus der Pressemitteilung zur „Design Thinking“ Studie des Hasso Plattner Instituts Potsdam mit der Kammerakademie Potsdam im WS 2011/12.....	A 63

[Drucken](#)[zurück](#)

Richard Barth

Die Jugend im Konzert und in der Oper

Verehrte Anwesende! Es ist eine mächtige und fortreibende Bewegung, die alle gepackt hat und festhält, die in irgend einer Weise mit der Erziehung der Jugend zu tun haben, und jeder, der in der Erinnerung die eigene Jugend noch einmal durchlebt, und wie er durch die Schule erzogen und für das Leben vorbereitet worden ist, wird mit einem besonderen Eifer und Interesse die Versuche und Errungenschaften auf dem Gebiete der Jugenderziehung durch die Schule verfolgen und eine Parallele ziehen zwischen der Vergangenheit und Jetztzeit. -

Auf die vielen anderen Unterschiede von Einst und Jetzt einzugehen, ist hier nicht der Ort, aber auch nicht von Nöten, sie sind in die Augen springend; und wenn heute auch längst nicht alles vollkommen ist, so mag doch manchen ein leises Bedauern überkommen, dass er zu früh geboren und seine Schulzeit verbringen gemusst in einer Periode, da zu enge Mauern und das noch herrschende Dämmerlicht des Morgenrots einer neuen und besseren Zeit einen Ausblick von der Schule aus noch nicht gestattete in Reiche, in denen das zu Lernende gleichsam wie von duftenden und honigspendenden Blumen mühe- und sorglos in hellster Lebensfreude genippt werden kann. -

Die treuesten und besten Erzieher der Menschheit waren von altersher die Not und die Kunst. Die Not lehrte die Menschen arbeiten, sie machte sie erfinderisch, des Lebens Notdurft, Nahrung, Schutz und Trutz der Erde und den Verhältnissen abzurufen und von ihnen zu erzwingen. Die Not drängte zur Wissenschaft, sie lehrte, dass nicht nur der Leib leben und gedeihen sondern auch der Geist, und dass dieser für seine alles durchdringenden Kräfte und Welten umspannenden Arme noch reicherer Nahrung bedarf als jener.

Der dem Menschen angeborne ideale Trieb, aus seinem Geiste heraus zu schaffen und zu bilden, leitete ihn dahin, Vorstellungen, Gedanken und Empfindungen, je nach ihrem verschiedenen Inhalt und Ursprung verschieden zu verkörpern, greifbar oder hörbar zu gestalten. Vorbildlich für alles Wirkliche war die Natur, für alles Unwirkliche die Phantasie. Aus naiven Anfängen heraus entwickelten sich allmählich die geistigen und die Handfertigkeiten, das Können, die Kunst; und sie war es, die den Menschen über des Tages gleichförmig niederziehende Lasten hinaushob in höhere und reinere Sphären und ihn enger mit der Gottheit verknüpfte. Je mehr man nun die wunderbare und unwandelbare Gesetzmäßigkeit der geheimnisvoll waltenden Naturkräfte erkannte, umso mehr drängte es dahin, die Formen und Gesetze zu finden, die für die Gebilde der Kunst, soll Leben atmender Geist, zeittrotzend über Geschlechter hinaus von ihnen ausgehen, ebenso notwendig und unentbehrlich sind, wie für alle Erscheinungen in der Natur.

Die Aufgabe der Kunst ist von jeher gewesen, in ihren Gebilden den alles belebenden und durchdringenden Geist der Gottheit, den reinen Atem der Natur festzuhalten; und ein jedes Kunstwerk, das solchen höchsten Ansprüchen und denen an Form und Gesetz entspricht, wird somit zu einem erhebenden Prediger in des Alltags Lärm und Bedrängnis, zu einem wahrhaften Seelenerbauer und Gedankenklärer und -reiner. Den alten Griechen und Römern war der Anblick genialer Kunsterzeugnisse, ja der Anteil an der Kunst selbst so vertraut und selbstverständlich, wie die strahlende Sonne am lachenden blauen Himmel. Im Mittelalter zwang die Kirche die Künste in ihre Mauern, in deren Halbdunkel sie fortan das Geheimnis und die Macht des dreieinigen Gottes zu verherrlichen hatten. Die Künstler schufen nicht selten in der Abgeschlossenheit dumpfer Klosterzellen, und unter dem Drucke des Dogmas nahm die Kunst einen lehrhaften Charakter an. Der Skulptur und Malerei ist es von jeher leichter geworden, die zielbewussten Absichten der Kirche zu übermitteln und verstanden zu werden als der Musik, die erst in ihrer strengen Schule aufwachsen und in langer, harter Zucht einen weiten Weg zurücklegen musste, ehe sie imstande war, erhabenem Gedankenflug und frommer Inbrunst wahren und klaren Ausdruck zu verleihen. Mit Palästrinas Messen, mit dem protestantischen Choralgesang und seiner höchsten Veredelung in Johann Sebastian Bachs Kantaten und Passionen war die Herrschaft des Kunstgesanges, der mündig gewordenen Musik, und ihr unveräußerlicher Anteil am Gottesdienst für immer fest begründet. Den Weg in die Schule hatte die Kirche der Musik früh genug gewiesen. Dort hatte sie die jungen empfänglichen Gemüter durch religiöse Gesänge zu erheben, durch volkstümliche zu erfrischen, und es ist gewiss merkwürdig, dass der Raum, den die Musik als Bildnerin und Erzieherin in der Schule einnahm, im Laufe der Jahrhunderte nicht so wesentlich erweitert worden ist. Gewiss hat die Musik, je weiter sie sich entwickelte, je herrlicher sie selbst aufblühte, auch in der Schule mit der Zeit größere Anforderungen an die Leistungsfähigkeit ihrer Jünger gestellt, aber im Verhältnis zu denen außerhalb der Schule doch immerhin nur in bescheidenem Maße. Selbstverständlich sind ja den Leistungen, die in der Schule von Kindern zu erzielen sind, ganz bestimmte und enge Grenzen gesteckt. Doch bin ich der Meinung, dass sie, wenn auch nicht gerade nach der technischen Seite hin, so doch nach der rein musikalischen noch bedeutend gesteigert werden könnten. Nach den Erfahrungen, die ich durch Anhören des Gesanges in verschiedenen Klassen hiesiger Dorfschulen machen durfte, bin ich zu der Überzeugung gekommen, dass überraschend viel musikalischer Sinn in unseren Kinderköpfen und Herzen steckt. Einzelne Klassen leisteten erstaunlich Gutes, andere weniger; doch schien mir der auffallende Unterschied weniger veranlasst durch eine gewisse musikalische Minderwertigkeit der Klasse, die ja immerhin vorhanden gewesen sein kann und in Rechnung gezogen werden muss, - als vielmehr durch die Lehrer, die den Gesangsunterricht erteilten. Manche verstanden es offenbar durch eine natürliche musikalische Anlage durch ihre musikalische Intelligenz und durch ihr Geschick, anderen guten Dirigenten abzusehen, wie man's macht, ihre hübsche Auffassung der Gesänge auf eine einfache und vernünftige Weise auf die Kinder zu übertragen. Anderen gelang es trotz sichtbar stärkster Anstrengung durchaus nicht. - Will man aber den glücklich konstatierten musikalischen Sinn der Kinder und deren verlangen, ihn frisch und fröhlich zu betätigen und vom Lehrer zu erfahren, wie man singend seinen Empfindungen von der Seele loslösen kann, nicht bestreiten, so stehen wir vor einem bedauernswerten Missverhältnis, dem abzuhelpen es meiner Meinung nach hohe Zeit ist. So wenig man wünschen darf, dass ein begeisterter, ganz in seiner Kunst aufgehender Musiker zugleich auch ein nüchtern praktischer Musiker sei, - ebenso wenig und gewiss noch viel weniger kann man verlangen, dass ein vorzüglicher Lehrer zugleich auch ein trefflicher praktischer Musiker sei. Die Wissenschaft und die Kunst fordern immer einen ganzen Mann, beide dulden keine Teilung und Verzettelung der Kräfte; eins raubt gar zu leicht die Sammlung und Ausnutzung derselben für das andere, und das

Fazit ist meist jene leidige Halbheit, die mehr Unglück in die Welt bringt, als sich erlauben lässt. (Sehr richtig!) Ein unmaßgeblicher Vorschlag zur Besserung wäre vielleicht der, unter den jungen Seminaristen eine wohlweisliche Auswahl zu treffen, und nur musikalisch besonders intelligente junge Männer für den Gesangsunterricht in der Schule vorzubereiten und zuzulassen. (Zustimmung.)

Zu dieser Vorbereitung müsste indes meines Erachtens gehören, dass die jungen Lehrer bei einem anerkannt tüchtigen Chordirigenten einen kurzen Kursus durchzumachen hätten, um zu lernen, was man zu tun und vor allem, was man zu lassen hat. Sollte bei einer so rigorosen Auswahl der Befähigten Mangel an Lehrkräften für die Musik in der Schule eintreten, so wären für diesen Teil des Unterrichts besser praktische gute Musiker heranzuziehen. Jeder echte Musiker muss sich freuen, seine Saat zwischen durch auch einmal in jungen, unverdorbenen, fruchtbaren Boden streuen zu können. Welche Vorteile für die Erziehung zur Kunst, für diese selbst, deren Achtung und Verständnis aus solchen Verfahren erwachsen würde, liegt wohl auf der Hand! Nach dieser mir nötig und ersprießlich erschienenen Abschweifung wollen wir uns dessen erinnern, wie im Laufe der letzten Jahrzehnte allmählich eine Umwälzung in dem beinahe gesamten Unterrichtswesen in den Schulen begonnen und Platz gegriffen hat. In allen Lehrzweigen suchte man durch neue vereinfachte Unterrichtsmethoden die Schnelligkeit und Sicherheit des Lernens zu fördern, den Schüler zu entlasten, indem man Entbehrliches abstreifte, ihm neue Anregung zu geben durch Einschaltung mancher Disziplinen in den Lehrplan, die bisher keinen Eingang in die Schulen gefunden, und von welchen man sich einen größeren Nutzen und eine dauernde Nachwirkung für das Leben und seien geistigen und praktischen Forderungen versprach. Von diesen Neuerungen mitgetroffen wurden auch die schönen Künste. Für das Zeichnen hieß es fortan: die Natur selbst soll das Lehramt übernehmen, weg mit den Vorlagen, an der Wirklichkeit soll das Auge sich bilden! Und im Grunde gilt dasselbe auch für die Musik und die Rolle, die man ihr für die Kunsterziehung nunmehr zuerteilen wollte: an der Wirklichkeit, d.h. an dem musikalischen Kunstwerk, so wie es gedacht, so wie es künstlerisch erfasst und aufgeführt werden muss, soll sich das Ohr des Kindes bilden, anstatt wie bislang, nur einen unvollständigen Eindruck und einen mangelhaften, oft sogar verkehrten Begriff von der Musik durch die eigene, unvollkommene, dilettantische Ausführung zu erhalten.

Um den Kindern Kompositionen, die ihrer Art und Beschaffenheit, Struktur und Ausdehnung nach ihnen ganz und gar fremd waren, original und künstlerisch perfekt vorzuführen, musste man natürlich die engen Räume der Schule verlassen und in den Konzertsaal flüchten.

Als nun vor wenigen Jahren das Projekt der Volksschülerkonzerte - ich darf mit Stolz aussprechen, dass wir Hamburger damit vorangeschritten sind - auftauchte und von der Lehrerschaft und von Musikern beraten wurde, da gingen die Meinungen darüber und über den davon zu erwartenden Erfolg sehr auseinander und in der Tat konnte, solange die Idee nicht in die Praxis übertragen und auf die Probe gestellt war, niemand sagen, ob die optimistischen Anhänger und Verfechter derselben oder die Gegner in ihrer Prognose Recht behalten würden.

Man muss zugestehen, dass die Zweifel der allzu Bedenklichen nicht gar zu verwunderlich waren; die kühne Neuerung war ja an sich geeignet genug, den Anschein zu erwecken, als ob man die Türen plötzlich zu weit aufgerissen hätte, als ob man große Opfer bringen wollte für eine Sache, der wenig Erfolg winkte, von der man im Gegenteil fürchten möchte, dass sie als unverstandene Wohltat eher oberflächlicher Genusssucht Vorschub leisten, als höheren sittliche Zwecke dienen würde. Als mir die Aufgabe wurde, das erste Volksschülerkonzert zu leiten und ich mir überlegen musste, in welcher Weise es wohl am besten zu machen sei, da empfand ich zunächst, dass diese Aufgabe gewiss eine sehr schöne und reizvolle, zugleich aber auch sehr schwere war. Sollte der eigentliche Zweck, den man verfolgte: die Kinderherzen und -Gemüter für gute Musik zu erschließen. Sie daran zu gewöhnen und dadurch abzuwenden von ordinären Musikgenüssen und Tingel-Tangeleien, erfüllt werden, so musste doch wohl vor allem etwas geschehen, bei den Kindern einiges Verständnis für gute Musik zu wecken; dazu schien mir das Vorspielen der schönsten Musikstücke allein nicht zu genügen. Schon die Wahl derselben war nicht so einfach. Ich meinte Orchesterkompositionen aussuchen zu sollen, die an sich wertvoll und bedeutend, nicht zu lang waren, Ouvertüren, die durch ihre Überschrift, durch den Untergrund, den sie durch die Verbindung mit einem textlichen Stoffe hatten, geeignet waren, eine Brücke zu dem Fassungsvermögen der einer neuen Welt gegenüberstehenden Kinder zu schlagen. Und waren es einzelne Sätze aus Symphonien oder Suiten, alte Tanzweisen und dergl., so schien mir notwendig, ein Bild zu ersinnen, das dazu dienen konnte, die passende Stimmung für das betreffende Stück in den jungen Zuhörern zu erzeugen. Eine Erklärung, wie vollendet sich die Musik beispielsweise der Egmont-, Freischütz- oder Tell-Ouvertüre deckt mit den Stimmungen und Vorgängen, die sie schildern wollte, einen Hinweis auf Themen und Melodien und die Instrumente, die sie zu Gehör bringen, ein Stimmungsbild oben erwähnter Art, glaubte ich jedem Musikstück mündlich in gedrängter Form und für die Kinder verständlicher Ausdrucksweise vorausgehen lassen zu müssen. Und so habe ich's vom ersten Konzert an gehalten all die Jahre hindurch und mehr und mehr empfunden, dass die Aufgabe, vor Kindern zu musizieren, nicht nur eine schöne und schwere, sondern auch eine dankbare ist, die, je mehr man sich ihr mit allem Ernste und vollster Hingabe unterzieht, um so größere Freude bereitet. Interessant an sich sind schon die Versuche, die Programme zu erweitern und zu beobachten, wie die Kinder sich größeren und komplizierteren symphonischen Sätzen gegenüber verhalten. Ihre Aufmerksamkeit ist immer die gleiche gespannte und untadelige gewesen, ebenso der Beifall der gleiche spontane und enthusiastische; aber den späteren Auslassungen der Kinder gegenüber ihren Herren Lehrern konnte man leicht entnehmen, dass man sich in Acht nehmen muss, ihnen nicht zu viel zuzumuten.

Es ist auch der Versuch gemacht worden, den Kindern Solisten, Geiger und Sängerinnen vorzuführen; ob das praktisch ist und von dem rechten Erfolg begleitet wird, möchte ich bezweifeln. Die Vortrefflichkeit einer solistischen Leistung können die Kinder noch nicht beurteilen und schätzen, und ich meine, dass der Eindruck, den die Person des Solisten, die Bewegungen, die mit der Ausübung seiner Kunst verknüpft sind und sein Gebahren dabei die Aufmerksamkeit der Kinder gar zu leicht in einer solchen Weise in Anspruch nimmt, dass nicht genug davon übrig bleibt für die Leistungen selbst und für das vorgetragene Musikstück. (Sehr richtig!)

Für wesentlich und besonders wichtig halte ich, für Abwechslung im Programm zu sorgen, damit die ungeübten Sinne nicht erlahmen, sondern immer neue Anregung erhalten. Und dann die Dauer der Konzerte! Über eine Stunde sollten sie alles in allem, Musik mit mündlicher Erklärung durch den Dirigenten ad libitum, nicht in Anspruch nehmen, wenn sie ein reiner Genuss ohne Anstrengung, ein müheloses freudiges geistiges Aufnehmen und unbewusstes Lernen, ein Honignippen für die Kinder sein sollen. Von solchen Gesichtspunkten ausgehend, hatten wir 2 Jahre hindurch die Konzerte gegeben und durften mit dem augenscheinlichen äußeren erfolge wohl durchaus zufrieden sein. Der durfte uns indes nicht als Kriterium gelten für das, was wir eigentlich erstrebten; er bot ja im Grunde keinerlei Anhalt, ob wir in der Hauptsache einen Schritt vorwärts getan hatten, und erfahren mussten wir unter

allen Umständen und auf irgend eine Weise, ob es uns gelingen wollte, die Kinder durch diese Konzerte auf die Dauer zu fesseln und für wirkliche Musikgenüsse zu gewinnen. Da wurde der glückliche Vorschlag gemacht, den Kindern, die die Schule bereits verlassen hatten, den Besuch der Schülerkonzerte für den gleichen Preis offen zu halten, dass die Eintrittskarten für die aber nur durch die Schule zu erhalten seien, in die sie gegangen waren; dies bot die einzige Aussicht, eine Art Kontrolle auszuüben.

Und wieder wogten die Meinungen gegeneinander. Die einen versprachen sich gar nichts davon, die anderen fürchteten, es würden die größten Konzertsäle nicht ausreichen, den Strom der Kinderscharen zu fassen. Nun, der Versuch wurde gemacht, und es meldeten sich gleich im ersten Winter 1900/01 578 schulfreie Kinder für die Konzerte; für den nächsten Winter 1901/02 1514 Kinder und so weiter mit geringen Schwankungen aufsteigend, jetzt für den Winter 1905/06 1815 der Schule Entwachsene. Ich denke, diese Resultate sprechen für sich selbst und zeigen auf das Evidenteste, dass wir aus dem Stadium der Versuche heraus sind und die Einrichtung der Schülerkonzerte zu einer Notwendigkeit und Pflicht geworden ist.

Einer Operaufführung im Theater für die Kinder habe ich bisher nicht beiwohnen können, mir aber erzählen lassen, dass die Aufmerksamkeit und geistige Spannkraft zuweilen sehr zu wünschen übrig gelassen hat. Das ist eigentlich sehr merkwürdig, wenn man bedenkt, welch ungewohnte Bilder und Handlungen sich auf offener Szene vor den Augen der Kinder abspielen. Ist der Reiz am Ende zu stark, absorbieren so und so viele Nebendinge, an die wir nicht denken, zu gleicher Zeit zu viel Aufmerksamkeit, oder ist eine ganze Oper vielleicht zu lang? Das sind Fragen, die ihre Beantwortung durch eine ernste und scharfe Beobachtung finden müssen. Der Versuch, einen einzelnen Akt aus einer Oper, auf den die Kinder ordentlich vorbereitet worden wären und der ein geschlossenes Bild zu geben imstande ist, oder zwei einzelne Akte, aus zwei verschiedenen Opern, das ganze nicht viel länger als eine Stunde dauernd, könnte gemacht werden und vielleicht auch schon einige Klärung bringen. Jedenfalls kann man gar nicht vorsichtig und bedächtig genug verfahren, wenn man erreichen will, dass der Eindruck, den das musikalische Kunstwerk auf Kopf und Herz des Kindes macht, ein tiefgehender und ein nach neuen, ähnlichen Eindrücken Sehnsucht erweckender sei. Tiefgehend kann er aber nur werden, wenn das Kind das Gehörte verstanden hat - soweit bei ihm überhaupt davon die Rede sein kann - dass sich nichts Unklares, Verwirrendes mit dem Eindruck vermischt. Das aber in nur einer Stunde bei einer so großen Anzahl von kindlichen Zuhörern (über 2000) zu erreichen, ist meiner Meinung nach gewiss keine Kleinigkeit. Ich muss immer an die vielen Fragen denken, die die Kinder, wenn sie können, tun möchten. Und selbst, wenn man zu einer so großen Kinderschar spricht, wie leicht geht in diesem großen Raume ein Wort verloren, das besonders wichtig oder glücklich gewählt war! Es will mir deshalb als höchste Aufgabe erscheinen, dass es gelinge, den Kindern die den Aufführungen vorausgehende Erregt- und Verwirrtheit der Gedanken zu nehmen und sie durch eine mündliche Erklärung der Stücke zu sammeln und zu konzentrieren; denn nur in der Ruhe lässt sich genießen und das Genossene in die Seele lenken, und nur bei vollkommen auf das Ziel gerichteten Gedanken ein Verstehen und Begreifen erhoffen! Es scheint mir auch außerordentlich erstrebenswert, dass die Kinder die Empfindung haben, sie erleben eine festliche Stunde, in der sie einmal nicht unterrichtet, sondern aus einem reichen Füllhorne und mit herzlicher Freude seitens des Gebers beschenkt werden. Die Kinder sollen mit dem Worte die gute und liebevolle Absicht der Spender verstehen und nach Möglichkeit den Inhalt und Wert des Geschenkes. Werden diese beiden Dinge durch beiderseitigen guten Willen und durch sonstige glückliche Konstellationen erreicht, so dürfen wir darauf rechnen, dass die gute Saat, die wir auszustreuen und bemühen, mehr und mehr eine gute und reiche Ernte bringe! - (Lebhafter dauernder Beifall!)

Vorsitzender Schulinspektor H. Fricke, Hamburg:

Herr Prof. Barth, ich spreche Ihnen den Dank der Versammlung aus, den Sie soeben aus dem reichen Beifall selbst vernommen haben, und ich bitte nunmehr Herrn Professor Dessoir, das Wort zu nehmen.

Quelle unbekannt.

bereitgestellt durch: netzwerk junge ohren e.V. <http://www.jungeohren.com>

**Deutsche Orchestervereinigung (DOV)
und
Zentrum für Kulturforschung (ZfKf)**

**Präsentation des 9. KulturBarometers
am 20. September 2011, 11.00 Uhr
im Deutschen Anwaltsinstitut, Berlin**

**Auf dem Podium:
Prof. Dr. Susanne Keuchel, Geschäftsführerin ZfKf
RA Gerald Mertens, Geschäftsführer der DOV**

**Kontakt:
Deutsche Orchestervereinigung
Littenstr. 10, 10179 Berlin
Tel: 030-8279080
Fax: 030-82790817
e-Mail: Kontakt.Berlin@dov.org**

Pressemitteilung

Ca. 2.220 Zeichen (inkl. Leerzeichen)

Berlin, 20. September 2011

Besucherrückgang bei Opern und Orchestern gestoppt

Aktuelles Kulturbarometer bringt neue Zahlen und Trends

Zum ersten Mal nach sechs Jahren konnte der Rückgang der jährlichen Konzert- und Musiktheaterbesucher in Deutschland gestoppt werden. Damit zeichnet sich eine Kehrtwende in der 2005 konstatierten Entwicklung rückläufiger Zuschauerzahlen ab. Besuchten in der Spielzeit 2004/05 42% der bundesweiten Bevölkerung mindestens jährlich eine Musiktheateraufführung bzw. ein E-Musikkonzert, waren es in der Spielzeit 2010/11 44%. Der Bevölkerungsanteil von 50% aus dem Jahr 1993/94 konnte jedoch noch nicht wieder erreicht werden. Dies sind die wichtigsten Ergebnisse des heute in Berlin vorgestellten 9. KulturBarometers, einer seit 1990 regelmäßig erhobenen Repräsentativumfrage des Zentrums für Kulturforschung (Bonn), nach 2005 in diesem Jahr zum zweiten Mal erstellt in Kooperation mit der Deutschen Orchestervereinigung (DOV).

Bei der Frage nach der Hauptaufgabe der Orchester nannten an erster Stelle 48% der Befragten die Nachwuchsarbeit. Noch stärker unterstreichen die aktuellen Konzert- und Musiktheaterbesucher (54%) die Aufgabe, junge Menschen für das musikalische Erbe zu begeistern. Weitere Wünsche an die Orchester sind für 42% aller Befragten „der Gesellschaft niveauvolle Unterhaltung zu bieten“, 39% erwarten, dass allgemein "das kulturelle Musikerbe bewahrt" wird. „Dass derzeit ein weiterer Abwärtstrend verhindert werden konnte, liegt am Zuwachs des Publikums ab 65 Jahre. Die jungen Altersgruppen bis 24 Jahren konnten nach wie vor nicht ausreichend angesprochen werden. Deshalb muss künftig noch verstärkt Jugendarbeit geleistet werden, um das Publikum von morgen zu sichern“, sagt Susanne Keuchel, Geschäftsführerin des Zentrums für Kulturforschung.

DOV-Geschäftsführer Gerald Mertens meint: „Für die deutschen Opernhäuser und Orchester bedeutet die erfreuliche Trendwende einen Ansporn zu noch mehr Vermittlungsarbeit. Das zahlreicher werdende ältere Publikum wird noch über Jahre die Besucherbilanzen verbessern und stabilisieren. Doch das junge Publikum muss auch in Zukunft mit immer neuen intelligenten, innovativen und kreativen Projekten über die Schwellen der Opern- und Konzerthäuser gebracht werden.“

V.i.S.d.P.

Gerald Mertens, Geschäftsführer

Abwärtstrend gestoppt –

Nachwuchsarbeit muss dennoch weiter intensiviert werden ...

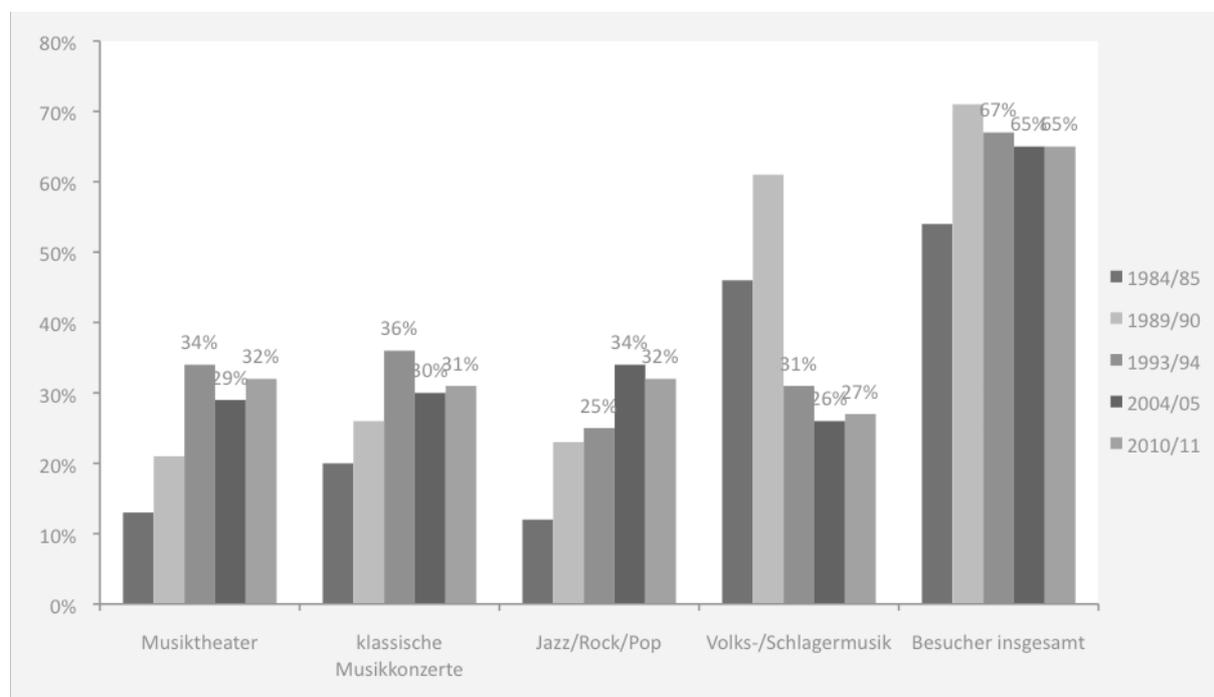
Ergebnisse aus dem 9. KulturBarometer

Von Prof. Dr. Susanne Keuchel

"Der Untergang des Abendlandes"¹ lautete der Titel des Berichts zum 8. KulturBarometer. Denn erstmals seit 20 Jahren konnte in der Bevölkerung ein Publikumsrückgang für Musiktheater und Klassische Musikkonzerte beobachtet werden. So nahm der Anteil der Bevölkerung, der mindestens einmal im Jahr eine entsprechende Veranstaltung besuchte, 2004/05 im Vergleich zu 1993/94 um fünf bis sechs Prozentpunkte ab. Im Vergleich zur bisherigen "Erfolgsstory" der Publikumsentwicklung war dieser Rückgang augenfällig und entsprach aktuellen Prognosen, wie der von Hamann, der 2005 parallel zum 8. KulturBarometer prognostizierte, dass "die Nachfrage nach Live-Aufführungen klassischer Musik in den nächsten dreißig Jahren um circa 36 Prozent zurückgehen"² wird.

Unter diesem Aspekt kann das Ergebnis des 9. KulturBarometers zunächst als Erfolg verbucht werden, konnte doch der Rückgang, der 2004/05 eingeleitet wurde, schon 2010/11 gestoppt werden, wenn auch der Bevölkerungsanteil der jährlichen Konzert- und Musiktheaterbesucher aus dem Jahr 1994/95 noch nicht wieder erreicht werden konnte, wie dies folgende Übersicht veranschaulicht.

Übersicht 1: Bevölkerungsanteile, die mindestens einmal innerhalb der vergangenen 12 Monate (Live-) Konzerte oder Veranstaltungen des Musiktheaters besucht haben



ZfKf/IFAK 1985; 1990; ZfKf/Infas 1994; ZfKf/GfK 2005; 2011

¹ Keuchel, Susanne: Der Untergang des Abendlandes. In: Das Orchester. Heft 4/2006

² Thomas K. Hamann: Die Zukunft der Klassik. Das Orchester. Heft 9/2005. S. 10

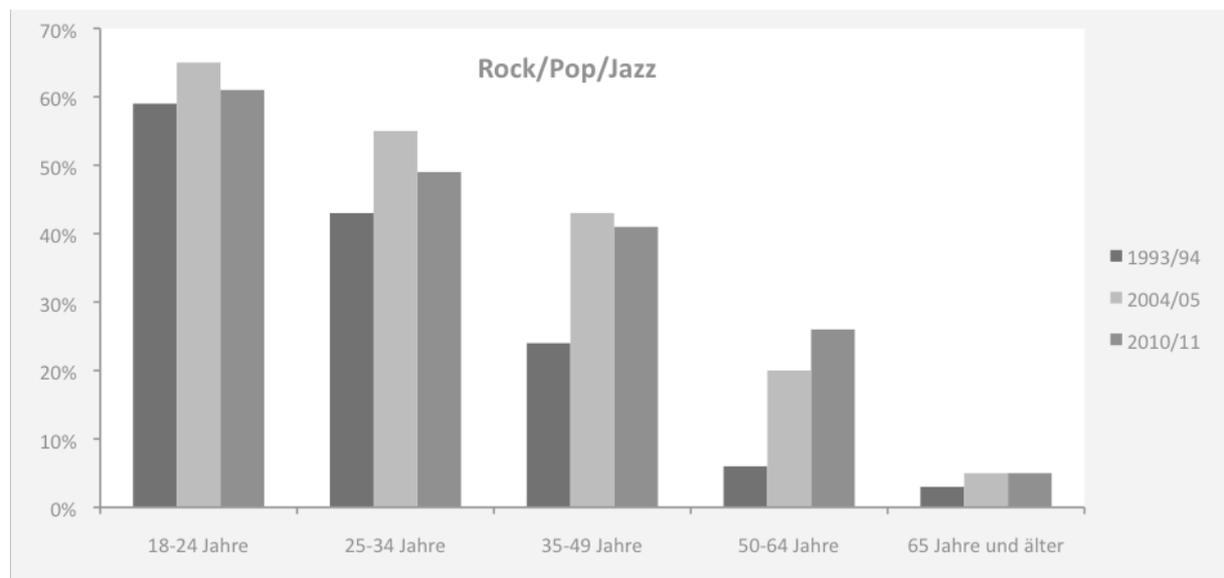
Überraschend kann dagegen im 9. KulturBarometer erstmals ein leichter Abwärtstrend beim jährlichen Besuch von Rock-, Pop- und Jazzkonzerten in der Bevölkerung beobachtet werden. Auch hier konnte bis jetzt ein stetiger Aufwärtstrend verzeichnet werden. Dieser punktuelle Rückgang wird durch andere Studien flankiert, so u.a. die Konsumentenstudie 2009³, die herausgegeben wird vom Bundesverband der Veranstaltungswirtschaft e.V. (bdv) und dem Branchenmagazin Musikmarkt und die insgesamt von 2008 auf 2009 einen Besucherrückgang von 6% darlegt. Als mögliche Ursache werden u.a. die hohen Eintrittspreise von großen "Rockevents" – Größen des Showgeschäfts – diskutiert. Auch die Wirtschaftskrise wird in diesem Kontext genannt.

Leicht erholt – bzw. auch hier der Abwärtstrend gestoppt – hat sich der Bereich Volksmusik/Schlager. In wie weit hier das neue Interesse an Formaten, wie "Deutschland sucht den Superstar (DSDS)" oder dem Eurovision Song Contest und der seit langer Zeit erstmals wieder deutschen Ausrichtung des Wettbewerbs eine Rolle spielt, ist schwerlich einzuschätzen, da die Wettbewerbsbeiträge mittlerweile auch in die Kategorie "Pop" eingeordnet werden können. Ein leichter Alterszugang konnte hier bei der mittleren Bevölkerungsgruppe seit 2005 beobachtet werden.

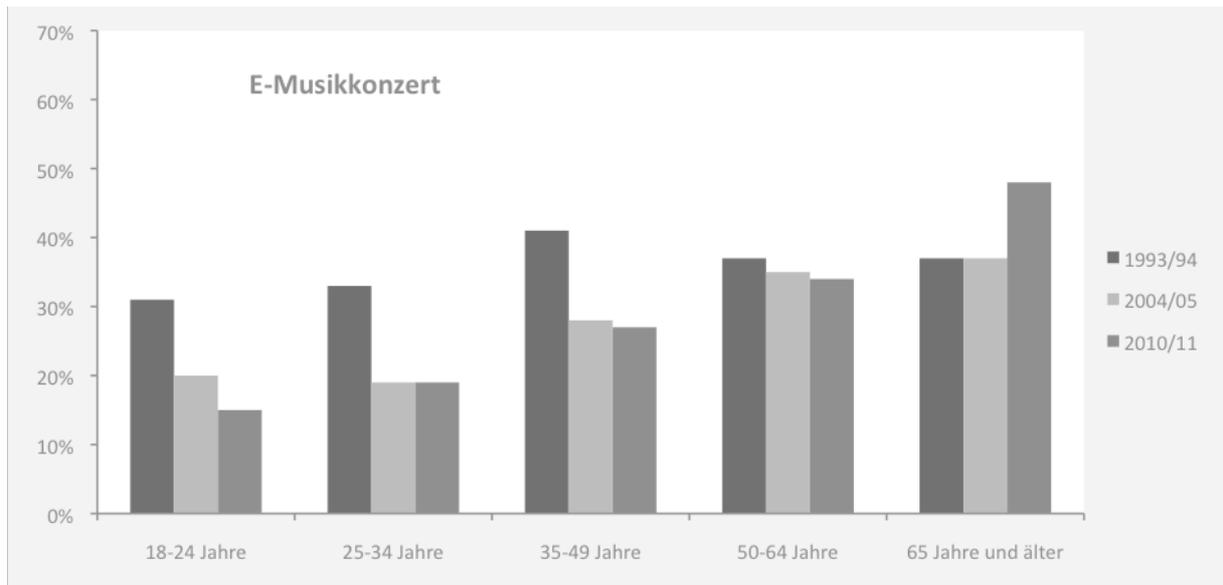
Junge Altersgruppen werden immer noch nicht ausreichend erreicht ...

Wie sieht nun die Altersentwicklung speziell für die Besucher von E-Musikkonzerten aus? Hier stellen sich die Ergebnisse weniger erfreulicher dar. Der Zuwachs bei klassischen Konzerten im Vergleich zu vor fünf Jahren ist vor allem auf die 65-Jährigen und Älteren zurückzuführen, die anteilig wesentlich häufiger mindestens einmal innerhalb der letzten 12 Monate ein Klassikkonzert besuchten.

Übersicht 2: Bevölkerungsanteile 1993/94, 2004/05 und 2010/11 nach Altersgruppen, die mindestens einmal innerhalb der vergangenen zwölf Monate E-Musikkonzerte und Rock-/Pop-/Jazzkonzerte besuchten



³ Bundesverband der Veranstaltungswirtschaft e.V. / Branchenmagazin Musikmarkt (Hg.): GfK-Studie zum Konsumverhalten der Konzert- und Veranstaltungsbesucher in Deutschland. 2009



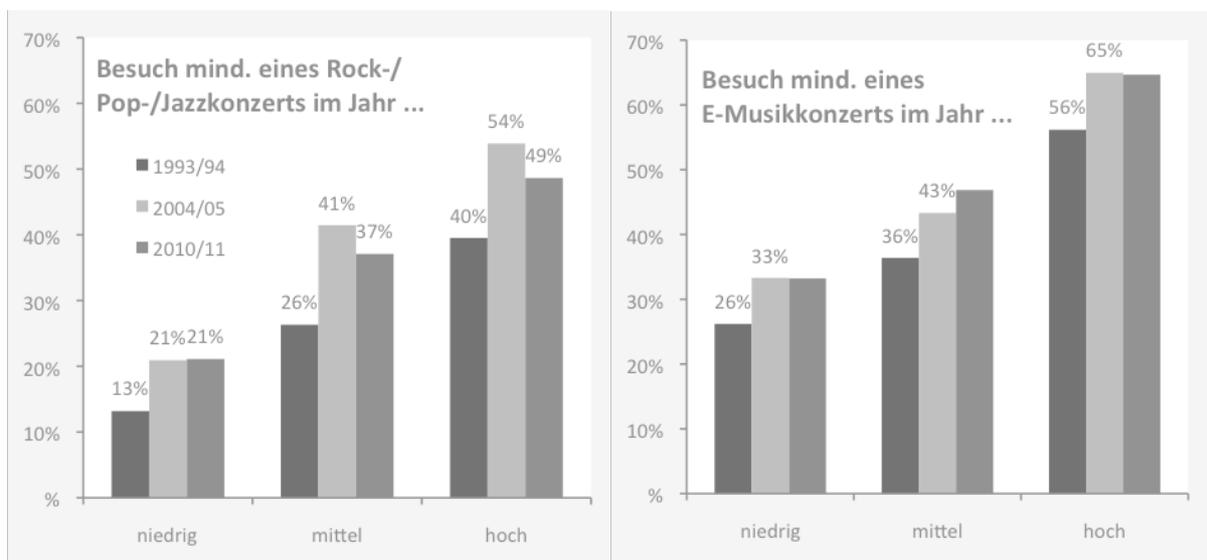
ZfKf/Infas 1994; ZfKf/GfK 2005; 2011

Punktuell kann erstmals auch im Bereich der Rock-, Pop- und Jazzkonzerte ein Rückgang der jüngeren Konzertbesucher beobachtet werden. Dagegen wächst der Anteil an Konzertbesuchern aus diesem Genre unter den älteren Bevölkerungsgruppen, insbesondere den 50-Jährigen und Älteren, kontinuierlich weiter an.

Weitere soziodemographische Merkmale des Konzertpublikums

Eine bildungsspezifische Betrachtung der Konzertbesucher im Zeitvergleich der letzten fünf Jahre zeigt keine Unterschiede: Das Konzertpublikum hat in der Regel eine hohe Schulbildung – dies gilt für Pop ebenso wie für Klassik.

Übersicht 3: Schulbildung bei der Bevölkerung, die mindestens einmal innerhalb der letzten 12 Monate ein E-Musikkonzert bzw. ein Rock-/Pop-/Jazzkonzert besuchte, 1993/94, 2004/05 und 2010/11



ZfKf/Infas 1994; ZfKf/GfK 2005; 2011

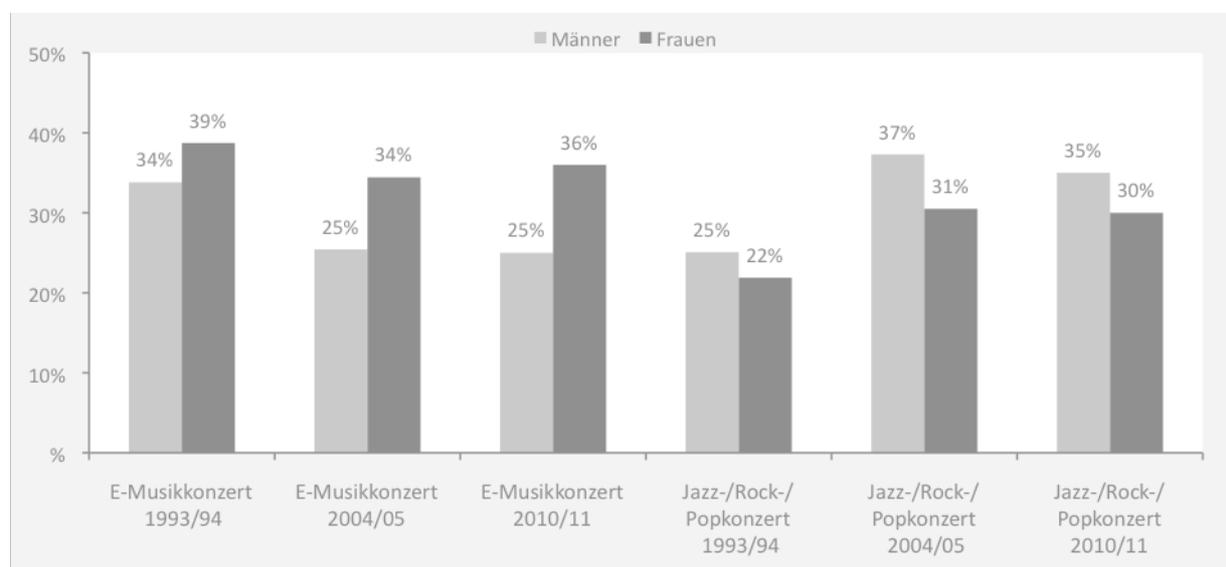
Erstmals wurde im Rahmen eines KulturBarometers auch der Migrationshintergrund erfasst. Es zeigen sich hier keine nennenswerten Unterschiede. Punktuell ist der Anteil der Bevölkerung mit Migrationshintergrund an den E-Musikkonzertbesuchern mit 33% um drei Prozentpunkte höher als der der Bevölkerung ohne Migrationshintergrund. Schon im 1. Jugend-KulturBarometer⁴ konnte beobachtet werden, dass insbesondere Menschen mit osteuropäischem Migrationshintergrund sich teils stärker für klassische Kulturangebote interessieren als junge Menschen ohne Migrationshintergrund.

Eine größere Diskrepanz kann allerdings beim Faktor Migrationshintergrund bei dem Besuch von Jazz-, Pop- bzw. Rockkonzerten beobachtet werden: Liegt der Anteil der Bevölkerung ohne Migrationshintergrund, der im letzten Jahr mindestens ein Konzert aus diesem Genre besucht hat, bei 33%, ist er bei der Bevölkerung mit Migrationshintergrund mit 26% deutlich niedriger.

Das klassische Konzertpublikum ist primär weiblich ...

Wie der folgende Zeitvergleich verdeutlicht, wird das klassische Konzertpublikum zunehmend "weiblicher". Erfolgreiche Orchestermarketingkonzepte sollten sich daher vorrangig an spezielle weibliche Zielgruppen richten. Zugleich sollte man in der Nachwuchsarbeit stärker noch Vermittlungskonzepte für junge männliche Bevölkerungsgruppen entwickeln. Beim Rock-/Pop-/Jazzkonzertpublikum können keine signifikanten Geschlechterunterschiede beobachtet werden. Tendenziell ist dieses Konzertpublikum anteilig sogar eher männlich besetzt.

Übersicht 4: Geschlecht der Bevölkerung, die mindestens einmal innerhalb der letzten 12 Monate ein E-Musikkonzert bzw. ein Rock-/Pop-/Jazzkonzert besuchte, 1993/94, 2004/05 und 2010/11



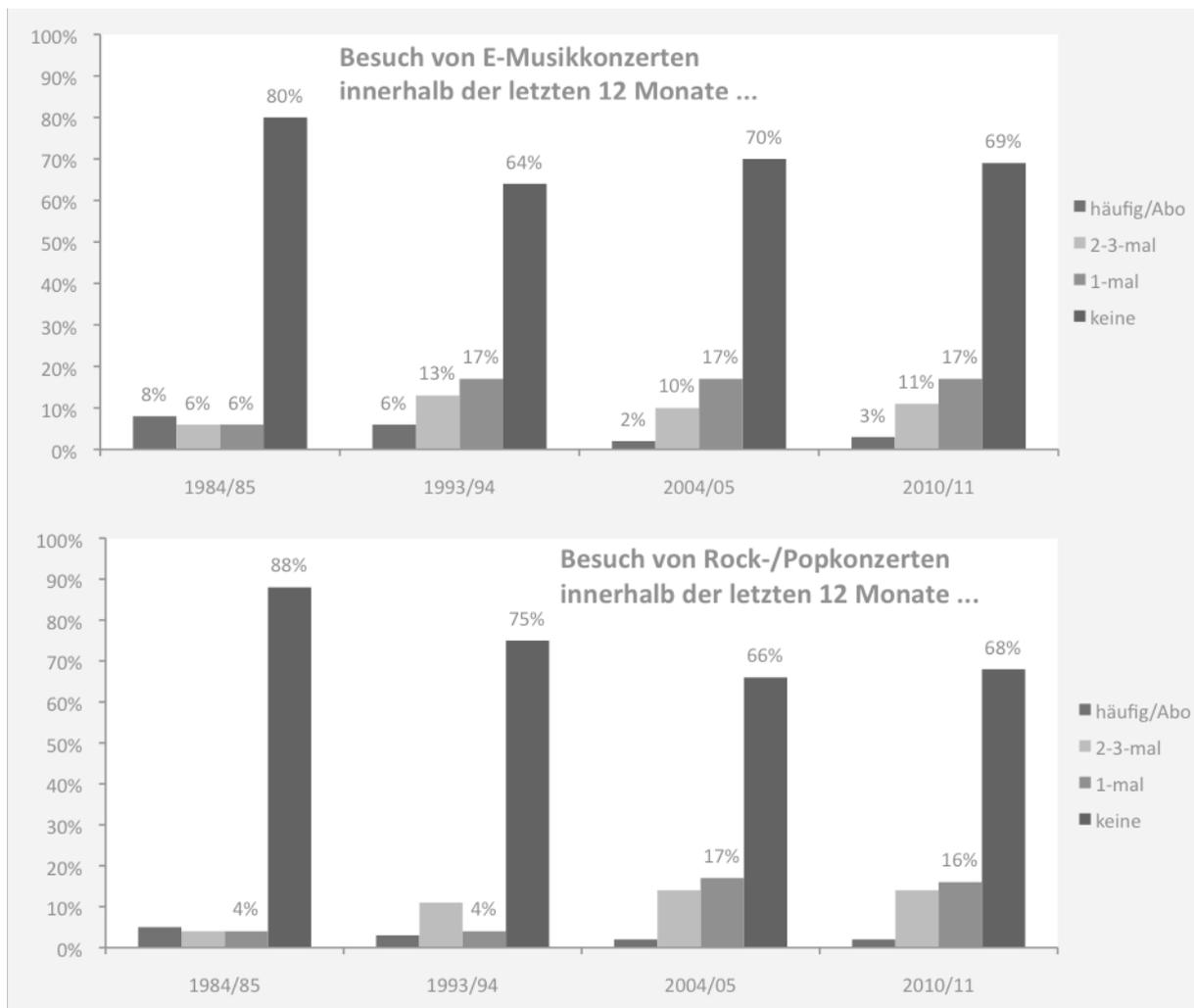
ZfKf/Infas 1994; ZfKf/GfK 2005; 2011

⁴ Susanne Keuchel / Andreas Wiesand (Hg.): Das 1. Jugend-KulturBarometer. "Zwischen Eminem und Picasso ..." Bonn. 2006

Der Kulturflaneur ist weiterhin die gängige Praxis im Konzertleben ...

Wie dies die folgenden Übersichten zeigen, bleibt der Trend zum „Kulturflaneur“ sowohl im Bereich der Pop-/Rockmusik als auch der Klassik unverändert bestehen: Das Gros des Konzertpublikums besucht jährlich nur ein Live-Konzert. Nur ein sehr kleiner Teil der Bevölkerung besucht regelmäßig Konzertveranstaltungen: Im Klassikbereich liegt der Anteil der Bevölkerung, die mehr als dreimal im Jahr ein Konzert aufsuchen, bei 3%, im Rock-/Pop-/Jazzbereich bei 4%. Grundsätzlich stellt sich die Frage, ob der Anteil regelmäßiger Besucher mit Blick auf die gängige Praxis des "Freizeitflaneurs" noch weiter ausgebaut werden kann. Auch beliebte Freizeitaktivitäten, wie die Fußball-Bundesliga – nimmt man beispielsweise die in der Saison 2007/08 erreichten Besuchszahlen zugrunde⁵ – erreichen jährlich maximal 15% der Bevölkerung – der Anteil der jährlichen Klassikkonzertbesucher liegt vergleichsweise bei 31%. Spannend wäre hier ein Hinweis, inwieweit sich dieser Anteil an Bundesligabesuchern in der Bevölkerung aufgrund von Mehrfachbesuchen verringert und wie groß hier der Stammesbesucheranteil in den Stadien ist.

Übersicht 5: Häufigkeit des Besuchs von Konzerten im Rock-/Pop- und E-Musikbereich innerhalb der letzten 12 Monate im Zeitvergleich



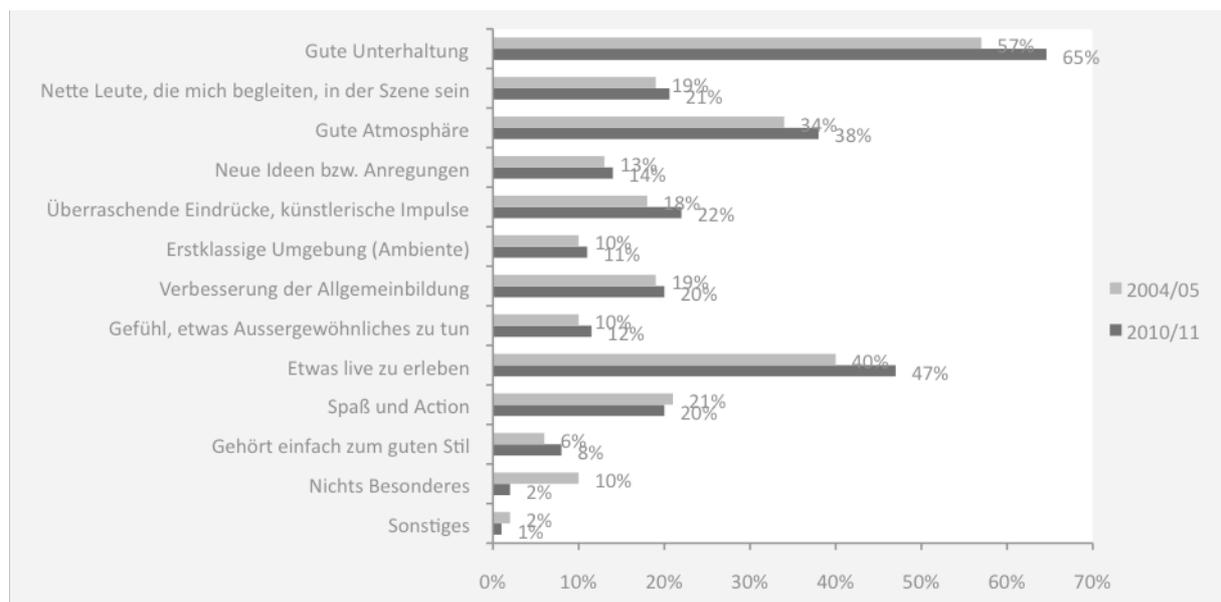
ZfKf/IFAK 1985; ZfKf/Infas 1994; ZfKf/GfK 2005; 2011

⁵ Insgesamt wurden in der Saison 2007/08 12.067.215 Besuche registriert. Vgl.: RP Online: Bundesliga zieht Fans in Scharen an. 18.05.2008. Online verfügbar unter: http://www.rp-online.de/sport/fussball/bundesliga/Bundesliga-zieht-Fans-in-Scharen-an_aid_568676.html (Letzter Zugriff: 31.5.2011)

Gute Unterhaltung und Authentizität beim Konzerterlebnis

Der Wunsch der Bevölkerung nach guter Unterhaltung bei einem Kulturbesuch steht nach wie vor an erster Stelle. Diese Erwartung hat sogar anteilig noch zugenommen, ebenso wie der am zweithäufigsten genannte Wunsch nach dem „Live-Erlebnis“. Der wachsende Bedarf an Authentizität in einer zunehmend virtuellen Welt konnte auch schon beim 1. Jugend-KulturBarometer⁶ beobachtet werden. Im 8. KulturBarometer waren es vor allem die jüngeren Bevölkerungsgruppen, die anteilig besonders oft den Wunsch nach dem Live-Erlebnis nannten. 2010/11 sind die Anteile bei den unter 50-Jährigen gleichermaßen hoch in der Erwartung, „etwas live zu erleben“.

Übersicht 6: Erwartungen der Bevölkerung an einen Kulturbesuch 2004/05 und 2010/11



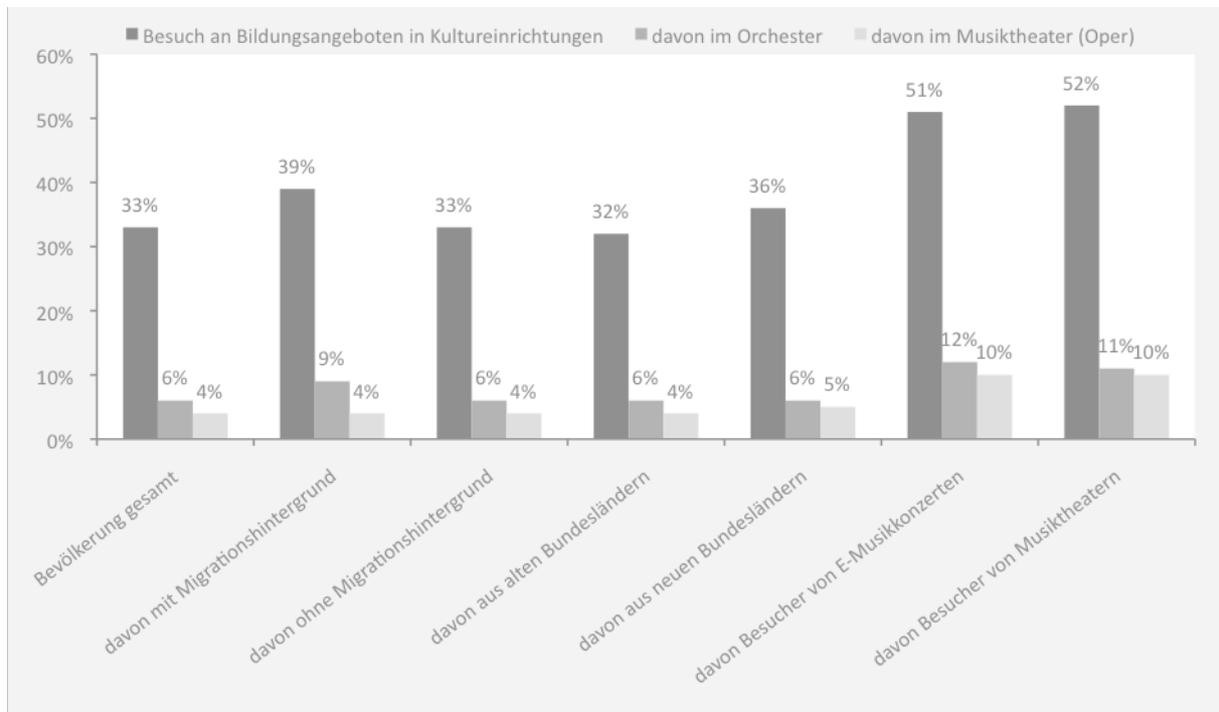
ZfKf/GfK 2005; 2011

Vermittlungsangebote in Kultureinrichtungen – wie werden sie wahrgenommen?

Im 9. KulturBarometer wurde erstmals auch nach dem Besuch von Bildungs- bzw. Vermittlungsangeboten in Kultureinrichtungen gefragt. 33% der Bevölkerung gibt an, schon mindestens einmal ein entsprechendes Vermittlungsangebot, eine Sonderführung, einen Workshop, eine Konzerteinführung etc. besucht zu haben. Punktuell ist hier der Besucheranteil von Bildungsangeboten in Kultureinrichtungen bei den Bevölkerungsgruppen mit Migrationshintergrund sowie in der Bevölkerung in den neuen Bundesländern etwas höher als in der Bevölkerung allgemein.

⁶ Susanne Keuchel u: Andreas Wiesand: Das 1. Jugend-Kulturbarometer. a.a.O.

Übersicht 7: Bisheriger Besuch von Bildungs- und Vermittlungsangeboten in Kultureinrichtungen und speziell der Besuch entsprechender Angebote in Orchestern und Musiktheatern, differenziert nach Bundesland, Migrationshintergrund und Besuch von Veranstaltungen



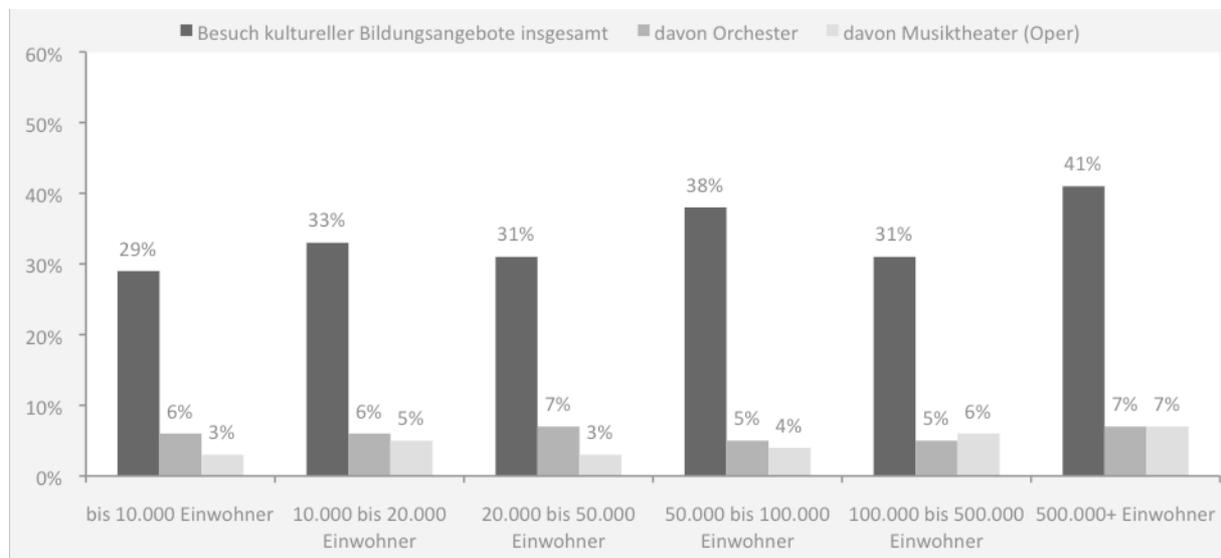
ZfKf/GfK 2011

Deutlich höher mit 51% ist der Anteil der Bildungsbesucher unter den Besuchern von E-Musikkonzerten. Interessanterweise bezieht sich der Besuch von Führungen, Workshops und anderen Bildungsveranstaltungen nach den vorliegenden Zahlen anteilig eher auf andere Kultureinrichtungen – Museen, Theater etc. – als auf Orchesterangebote: So liegt der Anteil der Besucher von Vermittlungsangeboten in Orchestern unter den klassischen Konzertbesuchern bei 12%.

In einer Infrastrukturerhebung zum Bildungsangebot in klassischen Kultureinrichtungen⁷, die das ZfKf für das BMBF 2010 durchführte, konnte ein deutlicher Bezug des Angebots zum Standort beobachtet werden. Vergleichsweise wenig kulturelle Bildungsangebote gab es in ländlichen Regionen, Angebote der Orchester- und Musiktheater ausschließlich in größeren Städten. Nimmt man entsprechend die Einwohnerzahl des Wohnorts der Befragten als weiteren Faktor beim Besuch von Bildungsangeboten hinzu, wird in der Tat ein Stadt-/Landgefälle sichtbar. Es wird außerdem deutlich, dass E-Musikkonzertbesucher in der Tat anteilig noch stärker Bildungsangebote frequentieren als die „Großstädter“ – die häufigere Nutzung also nicht auf den Umstand zurückzuführen ist, dass die E-Musikkonzertbesucher tendenziell eher in größeren Städten leben. Diese Beobachtung stärkt die These des „Kulturflaneurs“ – eines spartenübergreifend kulturinteressierten und -aktiven Menschen.

⁷ Susanne Keuchel / Benjamin Weil: Lernorte oder Kulturtempel – Infrastrukturerhebung: Bildungsangebote in klassischen Kultureinrichtungen. Köln. 2010.

Übersicht 8: Bisheriger Besuch von Bildungs- und Vermittlungsangeboten in Kultureinrichtungen und speziell der Besuch entsprechender Angebote in Orchestern und Musiktheatern differenziert nach Einwohnerzahl des Wohnorts



ZfKf/GfK 2011

Immerhin 6% der Bevölkerung geben an, schon einmal ein Bildungsangebot eines Orchesters besucht zu haben, 4% eines oder mehrere der Musiktheater. Spannenderweise können bei der bisherigen Wahrnehmung eines Vermittlungsangebots der Orchester im ländlichen und städtischen Raum keine Unterschiede beobachtet werden. Regionale Analysen⁸ im ländlichen Raum haben gezeigt, dass im Bereich des Musikangebots weniger Mangel im ländlichen Raum vorherrscht als bei anderen Spartenangeboten. Dies ist vor allem auf eine breite musikalische Laienarbeit – Laienorchester und -gesangsgruppen zurückzuführen. Bezogen auf einzelne soziodemographische Merkmale können hier ebenfalls keine Unterschiede festgestellt werden. Naturgemäß haben die Besucher von klassischen Musikkonzerten und Musiktheaterveranstaltungen anteilig schon deutlich öfter ein entsprechendes Angebot in Orchestern bzw. Musiktheatern wahrgenommen.

Bevölkerungswünsche zu den Aufgaben eines Orchesters

Vorausgehend wurde dargestellt, wie hoch der Anteil ist, der schon einmal ein Bildungs-, ein Vermittlungsangebot in einer Kultureinrichtung und speziell in einem Orchester oder Musiktheater besucht hat. In diesem Zusammenhang wird immer wieder kulturpolitisch die Frage diskutiert, ob es Aufgabe von Orchestern ist, entsprechende Bildungsangebote bereitzustellen, oder ob man sich nicht primär auf das „Kerngeschäft“, die Aufführung von klassischer und zeitgenössischer Musik, konzentrieren sollte. Im 9. KulturBarometer wurden erstmals verschiedene Aufgabenfelder für die Orchester zur Disposition gestellt und die Bevölkerung gebeten, die drei Hauptaufgaben zu

⁸ Vgl.: Susanne Keuchel / Frederik Graff: Kulturforschung Südniedersachsen. Online verfügbar unter: <http://www.landschaftsverband.org/dokumente/kulturforschung-suedniedersachsen-endbericht.pdf> (letzter Zugriff 25.5.2011)

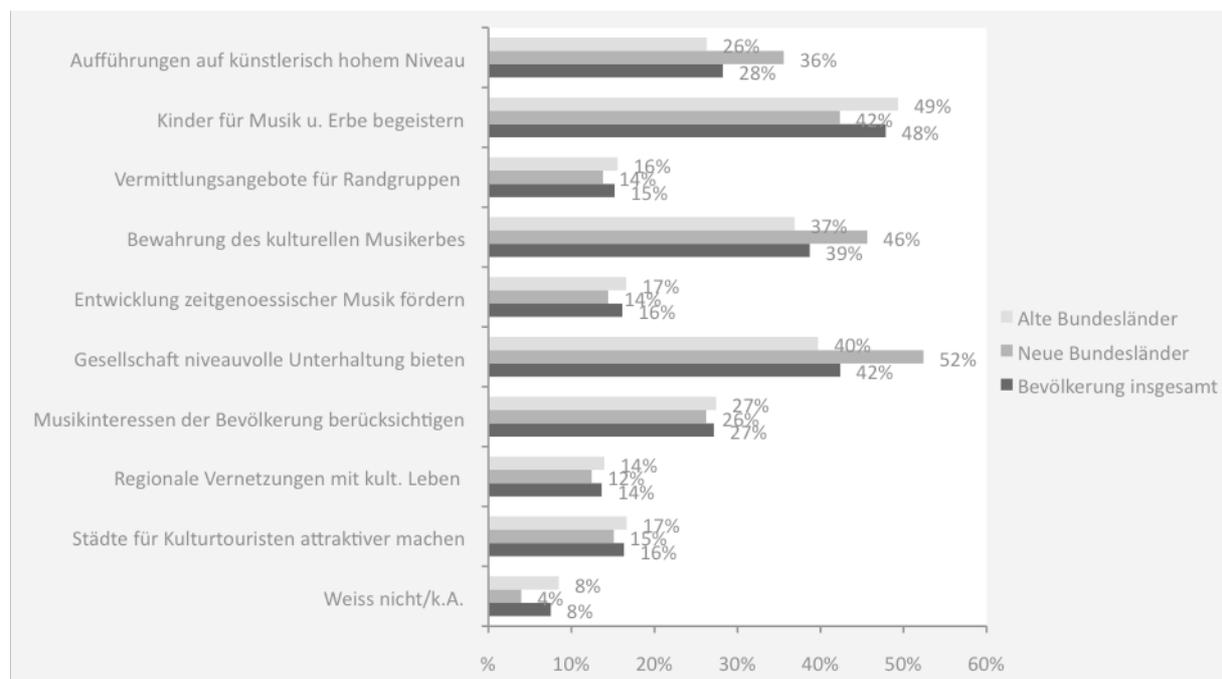
Susanne Keuchel / Stefanie Groß / Dominic Larue: Kulturelle Bildungsbilanz OstWestfalen-Lippe. Online verfügbar unter: http://www.kulturelle-bildung-owl.de/download/KulturelleBildungsbilanzOWL_2010.pdf (letzter Zugriff 25.5.2011)

benennen, die Orchester und Musiktheater für die Gesellschaft mit Blick auf ihre öffentliche Förderung unbedingt leisten sollten.

Das Ergebnis ist überraschend, da die Hauptarbeit der Orchester sich nach Meinung der Bevölkerung auf die Nachwuchsarbeit konzentrieren sollte: Sie sollen Kinder und Jugendliche für Musik und das musikalische Erbe begeistern. Damit wird explizit mehr Engagement in einem Bereich eingefordert, der vorausgehend als Schwachstelle der Orchester herausgestellt wurde, dem Erreichen von jungen Bevölkerungsgruppen. Die eben skizzierte Infrastrukturerhebung der Kultureinrichtungen zu Bildungsangeboten⁹ hat verdeutlicht, dass insbesondere innerhalb der letzten fünf Jahre von den Orchestern deutliche Anstrengungen unternommen wurden, mehr Vermittlungsangebote für Kinder und Jugendliche einzurichten. Die Früchte dieser Arbeit werden natürlich nicht sofort sichtbar – ein Grundschulkind ist erst in zehn Jahren ein potentieller Konzertbesucher, der selbst entscheidet, welche Konzerte er besucht. Dennoch machen die vorliegenden Ergebnisse des 9. KulturBarometers sehr deutlich, dass es hier noch weiterhin großer Anstrengungen bedarf, um das Ziel – eine erfolgreiche Nachwuchsarbeit – zu erreichen.

Erst an zweiter Stelle steht in der Bevölkerung die Anforderung an die Orchester, der Gesellschaft niveauvolle Unterhaltung zu bieten, gefolgt von dem Wunsch, zur Bewahrung des kulturellen Erbes beizutragen. Spannend an dieser Stelle ist die vergleichsweise geringe Resonanz in der Bevölkerung auf das optionale Aufgabenfeld der Orchester, Vermittlungsangebote für gesellschaftliche Randgruppen, anzubieten. Im Fokus des Interesses an Vermittlungsangeboten steht also ganz deutlich die Nachwuchsarbeit, die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen.

Übersicht 9: Hauptaufgaben der Orchester und Musiktheater nach Meinung der Bevölkerung insgesamt und differenziert nach Bundesländern (max. drei Nennungen)



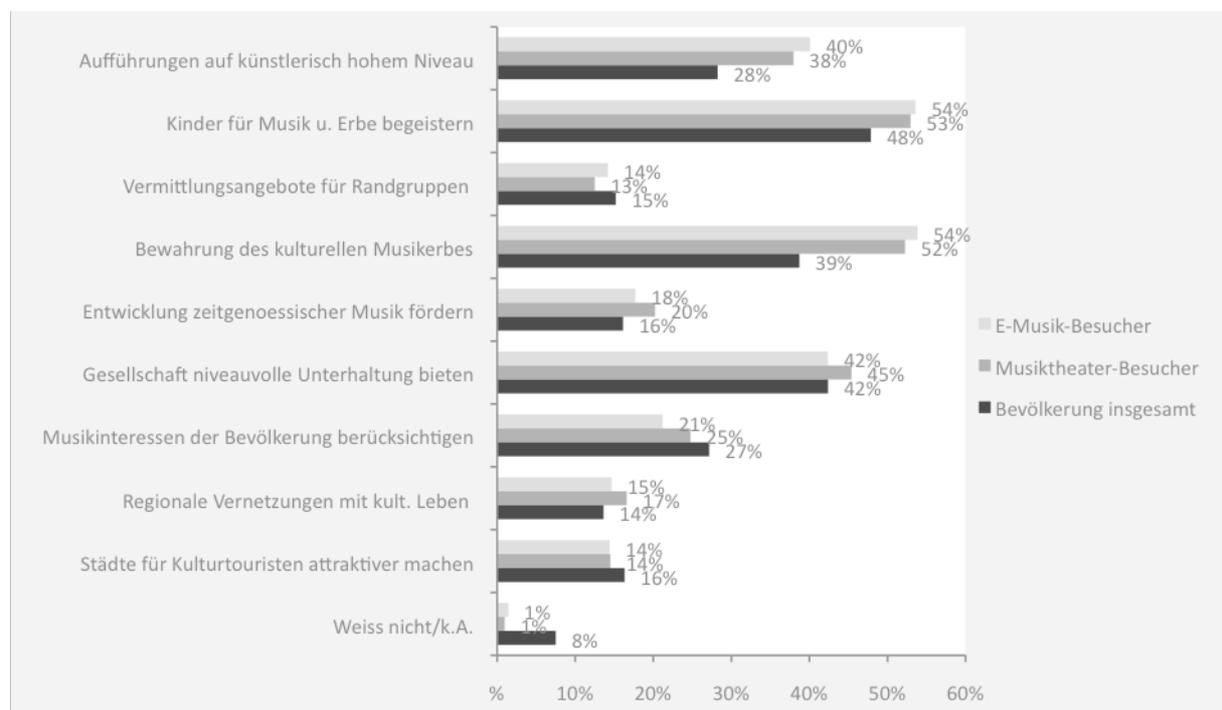
ZfKf/GfK 2011

⁹ Susanne Keuchel / Benjamin Weil: Lernorte oder Kulturtempel. a.a.O.

Bei der Bevölkerung in den östlichen Bundesländern kann tendenziell eine etwas andere Gewichtung beobachtet werden. So steht hier die Nachwuchsarbeit (42%) auf Platz drei. Wesentlicher wird bei den Bürgern der östlichen Bundesländern die Aufgabe der Orchester gesehen, Unterhaltung auf hohem Niveau zu leisten (52%), gefolgt von dem Wunsch des Bewahrens des kulturellen Erbes (46%). Die tendenziell etwas andere Gewichtung in den östlichen Bundesländern kann ggf. darauf zurückgeführt werden, dass in der ehemaligen DDR Kulturvermittlung einen zentralen Platz in der Gesellschaft eingenommen hat. In aktuellen ZfKf-Erhebungen kann beobachtet werden, wie vorausgehend im Kontext des Migrationshintergrunds diskutiert, dass junge Menschen mit osteuropäischem Kontext klassischen Kulturangeboten gegenüber aufgeschlossener sind als teils die junge Bevölkerung in Deutschland ohne Migrationshintergrund¹⁰.

Spannend ist an dieser Stelle die Frage, wie das aktuelle Publikum der Orchester und Musiktheater die zentralen Aufgaben der Orchester und Musiktheater bewertet. In früheren Gesprächen mit Orchestern und Musiktheatern wurde immer wieder deutlich, dass diese teilweise auch eine Vermittlungsfunktion einnehmen mussten zwischen der Nachwuchsarbeit auf der einen Seite und dem Stammespublikum auf der anderen Seite, das sich oftmals durch junge Leute im Konzertsaal, die der Darbietung nicht ganz so ruhig folgen, gestört fühlt.

Übersicht 10: Hauptaufgaben der Orchester und Musiktheater nach Meinung der Bevölkerung insgesamt und differenziert nach dem Besuch von E-Musikkonzerten und Musiktheater innerhalb der letzten 12 Monate (max. drei Nennungen)



ZfKf/GfK 2011

Nach den vorliegenden Ergebnissen kann von einem „Gesinnungswandel“ ausgegangen werden. Denn auch bei den Konzert- und Musiktheaterbesuchern steht die Nachwuchsarbeit, junge Menschen für das musikalische Erbe zu begeistern, an erster Stelle, gleichauf mit der Aufgabe, das musikalische Erbe zu bewahren. Letztlich ergänzen und bedingen sich diese beiden Aufgabenfelder.

¹⁰ Susanne Keuchel/Andreas Johannes Wiesand: Das 1. Jugend-KulturBarometer. Zwischen Eminem und Picasso. Bonn. 2006. S. 67f

Anteilig stärker wird von den Konzert- und Musiktheaterbesuchern zudem der Wunsch genannt, Aufführungen auf hohem künstlerischem Niveau zu erleben.

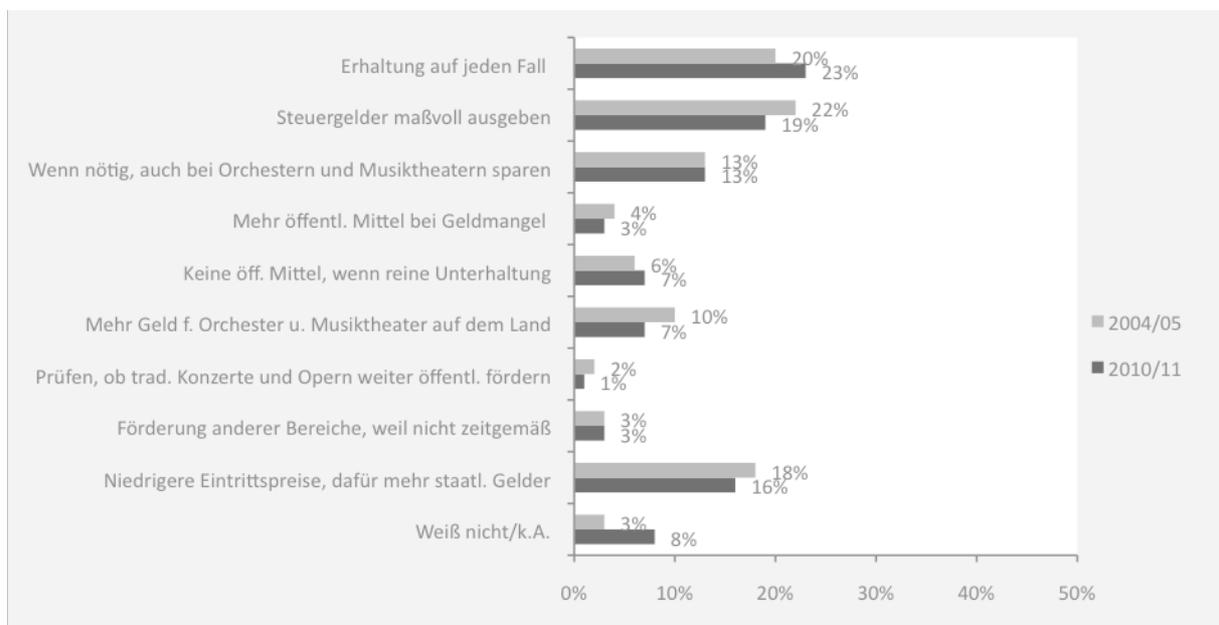
Bilanz zum Rückhalt in der Bevölkerung ...

Wie sieht es mit dem Rückhalt der Bevölkerung für Orchester und Musiktheater aus? Der Besucherrückgang konnte im Vergleich zu 2004/05 gestoppt werden. Ist entsprechend auch der Rückhalt gestiegen? Und wie wirken sich die aktuellen Kürzungsdebatten der öffentlichen Haushalte im Kontext der Wirtschaftskrise aus?

Wie dies folgende Übersicht verdeutlicht, ist der Rückhalt in der Bevölkerung für Musiktheater und Orchester nahezu unverändert. Punktuell konnte der Anteil in der Bevölkerung für den unbedingten – bedingungslosen – Erhalt sogar um drei Prozentpunkte gesteigert werden.

Etwas weniger Zustimmung findet 2010/11 im Vergleich zu 2004/05 punktuell die Forderung, die Eintrittspreise zu senken – ggf. eine erste Rückkopplung auf die aktuelle Diskussion zur Wirtschaftskrise der öffentlichen Haushalte.

Übersicht 11: Einstellung in der Bevölkerung zu Förderung und Erhalt von Musiktheatern und Orchestern in den Jahren 2004/05 und 2010/11



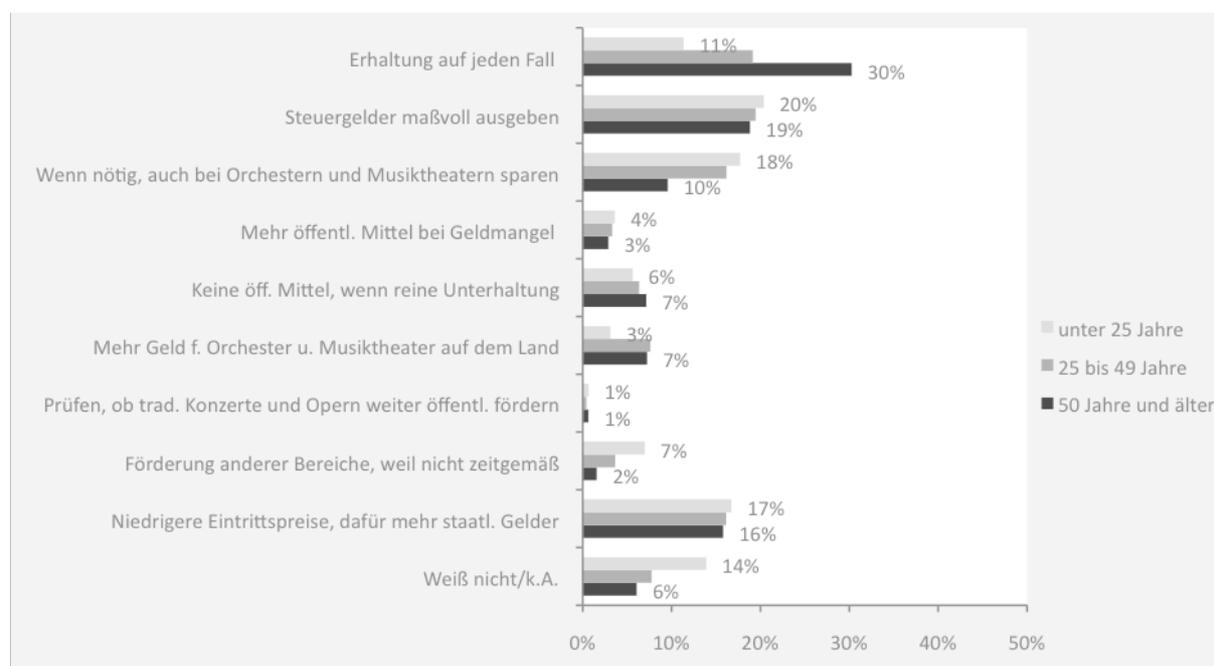
ZfKf/GfK 2005; 2011

Es sind übrigens eher die „Großstädter“ in Gemeinden mit mehr als 200.000 Einwohnern, die sich punktuell noch etwas stärker mit 27% für den unbedingten Erhalt aussprechen. Zugleich ist dies jedoch auch die Gruppe, die mit 20% stärker noch für die Senkung von Eintrittspreisen eintritt. Auch Bevölkerungsgruppen mit Migrationshintergrund sind anteilig mit 22% stärker für die Senkung der Eintrittspreise. Zugleich ist hier jedoch der Anteil, der sich für einen unbedingten Erhalt einsetzt (19%), etwas geringer.

Die disparate Haltung zur Senkung der Eintrittspreise in einzelnen Bevölkerungsgruppen kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass man hier in der Preisgestaltung differenziert vorgehen sollte. Eine "Preisdifferenzierung, um die Zahlungsbereitschaft unterschiedlicher Besuchergruppen zu berücksichtigen"¹¹, empfehlen beispielsweise auch Gerlach-Mach und Pöllmann, Wissenschaftler des Bereichs Kulturmanagement. "So ist [...], abhängig vom kulturpolitischen Auftrag und dem konkreten Angebot zwischen Hoch-, Mittel- oder Niedrigpreisstrategie zu unterscheiden."¹²

Differenziert man die Einstellung der Bevölkerung zur Förderung von Musiktheater und Orchester nach Alter, zeigt sich eine weniger erfreuliche Entwicklung. Der Anteil der Befürworter des unbedingten Erhalts ist mit 30% bei den 50-Jährigen und Älteren nahezu dreimal so hoch wie der unter den unter 25-Jährigen. Dies unterstreicht erneut, wie wichtig künftig für den Erhalt der Orchester und Musiktheater eine intensive Nachwuchsarbeit in der jungen Bevölkerung sein wird.

Übersicht 12: Einstellung in der Bevölkerung zu Förderung und Erhalt von Musiktheatern und Orchestern differenziert nach Altersgruppen



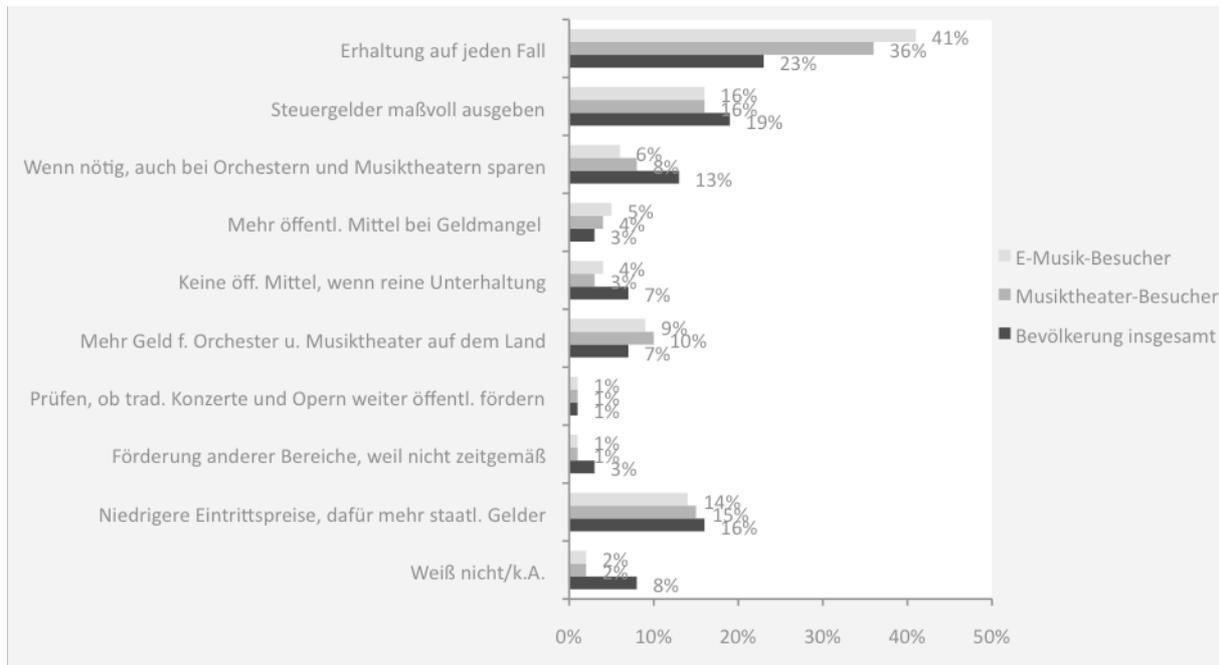
ZfKf/GfK 2011

Schafft man es, junge Menschen wieder stärker für klassische, zeitgenössische Musik und das musikalische Erbe zu begeistern, dann hat man auch Lobbyisten in der Bevölkerung, die konkret für den bedingungslosen Erhalt von Orchester und Musiktheater eintreten, wie dies folgende Übersicht veranschaulicht. Der Anteil unter der Bevölkerung, die mindestens einmal innerhalb der letzten 12 Monate ein E-Musikkonzert besucht hat und für den unbedingten Erhalt eintritt (41%) ist fast doppelt so hoch wie der in der Bevölkerung allgemein.

¹¹ Rita Gerlach-March u. Lorenz Pöllmann: Dritte Finanzierungsquelle. Möglichkeiten zur Erhöhung der Eigeneinnahmen bei Orchestern. In: Das Orchester. Heft 5/2011. S.32f

¹² Rita Gerlach-March u. Lorenz Pöllmann: Dritte Finanzierungsquelle. a.a.O.

Übersicht 13: Einstellung in der Bevölkerung zu Förderung und Erhalt von Musiktheatern und Orchestern differenziert nach Besuchern von E-Musikkonzerten und Musiktheatern



Zfkf/GfK 2011

Fazit – Empfehlungen für die künftige Orchesterarbeit

Der Trend des Publikumsrückgangs hat sich trotz anderslautender Prognosen zunächst weder bei Musiktheatern, noch bei klassischen und Volks- bzw. Schlagermusikkonzerten weiter fortgesetzt. Überraschend ist dagegen der erstmalige leichte Rückgang bei den Besuchern von Jazz-, Rock- und Popkonzerten.

Dass der Abwärtstrend zunächst gestoppt werden konnte, ist ein Beleg dafür, dass die Neuausrichtung vieler Orchester in den letzten Jahren, die Vermittlungs- und Nachwuchsarbeit zu intensivieren, mit neuen Konzertformaten zu experimentieren und neue Marketingstrategien zu entwickeln, ein erster Schritt in die richtige Richtung gewesen ist. Das befürchtete Schreckensszenario, man könnte möglicherweise mit neuen inhaltlichen und marketingspezifischen Aspekten das Stammpublikum "vergraulen", ist ausgeblieben. Das Gegenteil ist eingetreten: So belegen die Daten des 9. KulturBarometers, dass im älteren Bevölkerungssegment ein deutlicher Zuwachs beobachtet werden konnte. Die Indizien im 9. KulturBarometer mehren sich zugleich, dass sich die Interessen der Älteren immer stärker denen der Jüngeren angleichen, betrachtet man beispielsweise das wachsende Interesse der Älteren am "Live-Erlebnis". Auch unterstreichen die Konzertgänger sehr deutlich ihren Wunsch nach mehr Nachwuchsarbeit im Bereich der Orchester und Musiktheater. Dies wird als wichtigste Aufgabe der Orchester und Musiktheater angesehen und dieses Engagement entsprechend quotiert, betrachtet man den höheren Anteil an Konzertbesuchern in der älteren Bevölkerungsgruppe.

Nach den vorliegenden Ergebnissen ist ein Zuwachs bei den jüngeren und mittleren Altersgruppen bisher nicht nur ausgeblieben, sondern die Besucherentwicklung ist im Zeitvergleich bei den klassischen Musikkonzerten sogar weiterhin leicht rückläufig. Die rückläufige Entwicklung bei den jüngeren Bevölkerungsgruppen ist besorgniserregend, zugleich wird sich eine intensivere

Nachwuchsarbeit der Orchester, wie sie in der Infrastrukturerhebung für das BMBF¹³ nachgewiesen wurde, nicht nach wenigen Jahren positiv auf das Konzertpublikum auswirken: Aktuelle Vermittlungsarbeit beispielsweise mit Grundschulkindern kann in etwa zehn Jahren im Rahmen einer Bevölkerungsumfrage ab 14 Jahren gemessen werden. Dennoch: der sich fortsetzende Rückgang unterstreicht ein grundsätzliches Dilemma: Die begrenzte Zahl an Orchestern und Musiktheatern kann niemals flächendeckend alle Kinder und Jugendlichen erreichen. Für eine grundsätzliche musikalische Bildungsarbeit, die Kindern und Jugendlichen das musikalische Erbe und zeitgenössische Musik nahe bringt, bedarf es der Unterstützung der Bildungspolitik, einer systematischen Einbindung der Schulen, aber beispielsweise auch der Medien, zumindest der öffentlich geförderten Rundfunkanstalten, die durch mehr Präsenz von klassischer Musik zu publikumsfreundlichen Sendezeiten, aber ggf. auch neuen Formaten, wie "Deutschland sucht den Superklassiker" mit dazu beitragen können, dass das musikalische Erbe wieder stärker in den gesellschaftlichen Mittelpunkt rückt.

Bei der musikalischen Bildungsarbeit sollten zudem stärker auch Vermittlungsformate entwickelt werden, die auch die männliche junge Bevölkerungsgruppe ansprechen. Denn auch beim männlichen Konzertpublikum kann im Zeitvergleich ein systematischer Rückgang beobachtet werden.

Spannend ist der kontinuierliche, punktuell sogar leichte Anstieg der unbedingten Befürworter von Musiktheater und Orchester angesichts der aktuellen Finanznot der öffentlichen Haushalte auf kommunaler Ebene. Schon in früheren Analysen der KulturBarometer-Reihe konnte beobachtet werden, dass viele unter denjenigen, die selbst gar nicht Konzerte oder das Musiktheater besuchen, dennoch für den Erhalt dieser Einrichtungen eintreten, da es ihnen wichtig ist, dass in einer Gesellschaft solche Einrichtungen existieren. Die Finanzkrise könnte also auch dazu führen, dass die konkreten Befürworter von Musiktheater und Konzert zunehmen, für die Zunahme des Publikums bedarf es jedoch weiterhin verstärkter Anstrengungen der Musiktheater und Orchester, gesellschaftliche Entwicklungen in der Orchesterarbeit adäquat aufzunehmen und junge Zielgruppen zu begeistern.

Empfehlungen

- Nachwuchsarbeit in den Orchestern und Musiktheatern weiter intensivieren
- Mit neuen Vermittlungs- und Konzertformaten experimentieren
- Vermittlungsformate für junge männliche Zielgruppen entwickeln
- Bündnisse suchen mit dem Bildungssektor und den Medien
- Stärkung des „Erlebnis- und Unterhaltungsfaktors“ beim Konzertbesuch für alle Zielgruppen
- Differenzierte Eintrittspreisgestaltung, die das Finanzbudget einzelner benachteiligter oder auch junger Zielgruppen berücksichtigt
- Durch Vernetzungen mit regionalen Akteuren vor Ort die Zahl der unbedingten Befürworter für Musiktheater und Orchester erhöhen

¹³ Susanne Keuchel / Benjamin Weil: Lernorte oder Kulturtempel. a.a.O.

[Drucken](#)[zurück](#)

Rebekka Hüttmann

Wege und Perspektiven der Musikvermittlung

Wer sich in der deutschen Musikvermittlungslandschaft umsieht, dem eröffnet sich ein ebenso buntes wie disparates Bild. Der Begriff „Musikvermittlung“ dient dabei als eine zusammenfassende Bezeichnung für unterschiedliche Versuche und Angebote, Menschen außerhalb des Unterrichts in der Schule und der Musikschule an Musik heranzuführen.

Grundsätzlich lassen sich in diesem Bereich zwei verschiedene Herangehensweisen beobachten: Eine durch lange Tradition bewährte Form der Vermittlung bilden Konzerte für Kinder, Schüler oder Familien. Mithilfe von Erklärungen, Geschichten und visuellen Eindrücken soll das musikalische Erleben vertieft, das Verständnis der Musik erweitert und das Hören bereichert werden. Als ein weiterer Weg setzt sich seit etwa fünfzehn Jahren das aus Großbritannien stammende „Response“-Modell durch: In Projekten und Workshops experimentieren Schüler mit dem musikalischen Material einer Komposition und erfinden davon ausgehend ein eigenes Stück. Kern dieses Ansatzes ist die Idee, dass durch das eigene Musizieren und Komponieren eine Annäherung an die Musik zustande kommen kann. Während der Weg der Vermittlung in traditionellen Kinderkonzerten primär über den rezeptiven Umgang mit Musik führt, versucht der „Response“-Ansatz, durch eine aktive und kreative Beschäftigung Zugänge zur Musik zu eröffnen.

Angesichts der Fülle und Vielfalt an Veranstaltungsformen lässt sich eine detailliertere Kategorisierung der unterschiedlichen Wege und Tendenzen im Bereich der Musikvermittlung kaum überzeugend vornehmen. Eine systematische Ordnung wird zumal dadurch erschwert, dass es sich um einen stark praxisorientierten Bereich handelt: Musikvermittlung geschieht und lernt man vor allem „by doing“. Wie eine Vermittlungssituation gestaltet wird, ist in vielen Fällen von organisatorischen Vorgaben und pragmatischen Erwägungen abhängig - und häufig zudem durch Marketinginteressen gelenkt und motiviert.

Damit sich die Vermittlungsbemühungen nicht in Aktionismus verlieren oder zu einem Instrument von Marketing und „audience development“ degradiert werden, bedarf es einer grundlegenden theoretischen Auseinandersetzung mit dem Thema. Einen ersten Ansatz in dieser notwendigen Reflexion können Überlegungen bilden, die vom Begriff „Vermittlung“ ausgehen: Von Vermittlung sprechen wir einerseits dann, wenn es darum geht, jemandem etwas zu vermitteln (z.B. einen Job, eine Wohnung, einen Partner, ...). Andererseits sprechen wir von Vermittlung dann, wenn es darum geht, Beziehungen und Begegnungen anzuregen, also zwischen zwei Seiten zu vermitteln (etwa in einem Streit). Während die „Vermittlung von etwas“ der Übertragung und Aneignung von Wissen, Fähigkeiten und Fertigkeiten dient, geht es bei der „Vermittlung zwischen“ darum, Brücken zu bauen und Gespräche zu initiieren.

Beide Arten der Vermittlung lassen sich auch auf die Auseinandersetzung mit Musik übertragen – als zwei pädagogische Grundhaltungen oder methodische Anregungen: Die „Vermittlung von etwas“ zielt darauf, jemandem etwas von der Musik beizubringen; es geht um Lehren und Lernen, um das Weitergeben von Wissen und Können. Vermittelt werden können beispielsweise einzelne Aspekte aus einem Musikstück, allgemeine musikalische Sachverhalte, Wissen zur Musik und ihrer Geschichte, Fähigkeiten und Fertigkeiten im Umgang mit ihr.

Bei der „Vermittlung zwischen“ steht das Anliegen im Vordergrund, eine Beziehung zwischen der Musik und den Menschen zu stiften, die sich mit ihr beschäftigen. Damit dies gelingt, bedarf es eines Anknüpfungspunktes – eines Berührungspunktes zwischen beiden Seiten, an dem die Vermittlung ansetzen kann. Mögliche Anknüpfungspunkte finden sich einerseits dort, wo sich Verbindungen zwischen der Musik und der Lebenswelt der Menschen herstellen lassen, etwa mithilfe von Grundbegriffen wie z.B. „Fest“, „Trauer“, „Spiel“, „Kälte“ etc. Mögliche Anknüpfungspunkte finden sich andererseits in den allgemeinen Prinzipien der Gestaltung, die der Musik zugrundeliegen und die zugleich das Denken und Handeln von Menschen prägen, beispielsweise „Kontrast“, „Spannung – Entspannung“, „Steigerung“, „Bewegung“ oder „Kommunikation“. Ausgehend von solchen Prinzipien lassen sich Brücken bauen, die zwischen der Musik und den Menschen vermitteln. Dabei ist diese Art der Vermittlung auf einen phantasievollen Umgang mit Musik angewiesen sowie auf ein Denken, das nach Ähnlichkeiten fragt und nach Vertrautem im Gegenüber sucht: Diese Musik „klingt, als ob“, oder diese Musik „hört sich an wie“.

Freilich verläuft zwischen den beiden Arten der Vermittlung keine scharfe Trennlinie. Die „Vermittlung von etwas“ und der „Vermittlung zwischen“ sind aufeinander angewiesen und gehen ständig ineinander über. Die Unterscheidung kann indes als ein Modell dienen, das zwei verschiedene Tendenzen oder Ansätze bewusst macht: Vermittlung verstanden als ein linearer Vorgang oder als ein wechselseitiger Prozess; Vermittlung als ein Beitrag zu einer materialen Bildung oder zu einem umfassenderen Sich-Bilden im Gespräch mit der Musik.

Anmerkung:

Zum Begriff und zu den verschiedenen Arten der Vermittlung, s. Dissertationsschrift der Autorin "Wege der Vermittlung von Musik. Ein Konzept auf der Grundlage allgemeiner Gestaltungsprinzipien", Augsburg 2009.

[Drucken](#)[zurück](#)

Gerald Mertens

Konzerthäuser und Orchester als Orte Kultureller Bildung

Die Diskussion zur Bedeutung der Kulturellen Bildung hat innerhalb weniger Jahre eine beachtliche Breite und Nachhaltigkeit gewonnen, die alle Kulturbereiche und -institutionen in Deutschland erfasst. Für die Konzerthäuser, Orchester und Rundfunkensembles muss aber zunächst ganz klar festgehalten werden, dass sie in erster Linie *Kulturinstitutionen* und keine Bildungseinrichtungen sind. Denn Bildung ist nicht ihr Kernauftrag. Sie reproduzieren vielmehr in Spielzeiten (und nicht in Lehrpläne) gegliedert den Kanon der abendländischen Musikkultur mit einem Kernrepertoire vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Das wesentliche Personal dieser Einrichtungen besteht aus KünstlerInnen, nicht aus PädagogInnen. Auch werden sie aus dem Kulturetats (bzw. aus Rundfunkgebühren), nicht aber aus dem Bildungsetat finanziert.

Historische Entwicklung

Ungeachtet dieser durchaus bedeutenden formalen Aspekte hat sich die inhaltliche Ausrichtung und Angebotsstruktur der Konzerthäuser, Orchester und Rundfunkensembles seit Beginn des 21. Jahrhunderts dennoch signifikant verändert. Ein Widerspruch? Nur auf den ersten Blick. Denn historisch entstanden die ersten deutschen Hofkapellen im frühen 16. Jahrhundert, um dem Potentaten bei Jagd, beim Militär, bei Fest und feierlicher Repräsentation zu dienen. Die Entwicklung der Kunstformen Oper und Konzert mit all ihren Ausprägungen bis hin zur bürgerlichen Emanzipation seit dem 17. Jahrhundert war ebenso Ursache wie Wirkung eines sich rasch entwickelnden kulturellen Lebens, dessen Vielfalt und Einzigartigkeit Deutschland bis heute prägt: Über 130 öffentlich finanzierte Kulturorchester und mehrere große Konzerthäuser, u.a. in Hamburg, Essen, Dortmund, Köln, Leipzig oder Berlin, bieten im Jahr mehrere tausend Konzerte in einer immer weiter ausdifferenzierten Vielfalt von Konzert- und Veranstaltungsformaten an.

Neues Selbstverständnis durch Legitimationsdruck

Auf den zweiten Blick hat das Selbstverständnis von Orchestern und Konzerthäusern einen durchgreifenden Wandel durchgemacht. Es geht längst nicht mehr das bloße Durchführen von Musikveranstaltungen. Es geht immer mehr um Audience Development, um die Gewinnung neuer und langfristige Bindung bereits bestehender Publikumsgruppen. Die Kombination von Marketing und Audience Development im Sinne totaler Besucherorientierung wird neuerdings auch als *Audiencing* bezeichnet (Mertens 2011: 60).

Hiermit sind verschiedene weitere Aspekte verbunden:

1. Orchester und Konzerthäuser werden in Deutschland ganz überwiegend öffentlich finanziert. Bei knapper werdenden öffentlichen Mitteln werden Verteilungskämpfe mit anderen Ressorts härter. Der entsprechende Legitimationsdruck für die Kultureinrichtungen ist seit Anfang der 1990er Jahre kontinuierlich gestiegen.
2. Diesem Druck begegnen die Institutionen idealtypisch mit möglichst hohen und stabilen Besucher- und Auslastungszahlen und einem möglichst hohen Eigenerwirtschaftungsgrad.
3. Orchester und Konzerthäuser versuchen verstärkt ihre gesellschaftliche Relevanz unter Beweis zu stellen. Sie verstehen sich nicht mehr nur als Einrichtungen der sog. "Hochkultur" sondern auch als Orte Kultureller Bildung. Durch diese Erweiterung des Selbstverständnisses erhoffen sie sich in der Öffentlichkeit ein breitere Wahrnehmung und Akzeptanz sowie in den regelmäßig wiederkehrenden Haushaltsdebatten eine bessere Positionierung.

Vorbilder aus den USA und Großbritannien

Kulturelle Bildung firmiert bei Orchestern, Opern- und Konzerthäusern heute unter den Begriffen Theater- bzw. Konzertpädagogik, Musikvermittlung oder "Education". Projektnamen wie z.B. Zukunft@BPhil (Berliner Philharmoniker), "Listen to our future" (Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz) oder "freakquency" (Dresdner Philharmonie) verwenden oftmals nicht nur Anglizismen, sondern weisen damit auch auf die Vorreiter hin. Die nordamerikanischen Orchester begannen bereits in den 1950er, die britischen etwa ab den 1970er Jahren mit Education- und Outreachprojekten, vor allem für Kinder und Jugendliche. Die Fernsehliveübertragungen der Young People's Concerts mit Leonard Bernstein und den New Yorker Philharmonikern Mitte der 1950er Jahre gelten als legendär und setzten erste Maßstäbe für moderierte Konzerte.

Impulse für Deutschland

In Deutschland gab es seit den 1950er Jahren eher vereinzelt und längst nicht flächendeckend Schüler- oder Jugendkonzerte von Orchester (Keuchel/Weil 2010: 25). Ab dem Jahr 2000 bekam die Musikvermittlung in Deutschland als Teilbereich der Kulturellen Bildung wesentliche Impulse durch das mehrjährige Projekt der Jeunesses Musicales mit dem Titel "Konzerte für Kinder", welches seit 2007 im "netzwerk junge ohren" aufgegangen ist. Für viele Orchester und Konzerthäuser gaben auch seit 2002 der Aufbau der Education-Abteilung der Berliner Philharmoniker mit dem Amtsantritt von Chefdirigent Sir Simon Rattle und das verfilmte Tanzprojekt "Rhythm is it!" mit Choreograph Royston Maldoom entscheidende Impulse (Schulze Steinen (2011): 30). Es gibt heute kaum mehr ein deutsches Konzertorchester, das nicht über ein eigenes Musikvermittlungsprogramm verfügt. Bei Opernorchestern gilt dies mit gewissen Einschränkungen, da dort die Theaterpädagogik eine größere Rolle spielt, die das Orchester immer nur am Rande

berücksichtigt. Für die Konzerthäuser wiederum sind eigene Education- Aktivitäten inzwischen ebenfalls allgemeiner Standard. Auch die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten mit eigenen Klangkörpern haben ihre Musikvermittlungsaktivitäten in den letzten Jahren stark ausgebaut.

Nur ausnahmsweise wurden für diese neuen Aktivitäten auch neue Personalstellen z.B. für Konzertpädagogen und Musikvermittler bzw. Sachkostenbudgets geschaffen. Vereinzelt werden die Programme über Sponsoren finanziert (z.B. die Deutsche Bank bei den Berliner Philharmonikern). Ganz überwiegend jedoch erfolgt die Finanzierung aus den laufenden Etats der Konzerthäuser und Orchester sowie unter hohem, teilweise ehrenamtlichem Einsatz einzelner, besonders engagiertes Orchester- und Ensemblemitglieder. Gerade bei den Orchester spielen die Musiker in der Musikvermittlung die Hauptrolle, während die Vermittlungsarbeit bei anderen Kultureinrichtungen eher von pädagogischen Fachkräften übernommen wird (Keuchel/Weil 2010: 87).

Angebotserweiterungen und Publikumssegmentation

Betrachtet man die erweiterte und immer mehr professionalisierte Angebotserweiterung der Orchester und Konzerthäuser näher, fällt auf, dass es gerade in der Musikvermittlung zu einer letztlich sinnvollen und ausdifferenzierten Publikumssegmentation gekommen ist.

Systematisch sind hierbei im Wesentlichen drei Bereiche zu differenzieren:

1. Erweiterte Konzert- und Veranstaltungsformate,
2. Neue Projekt- und Workshopformate,
3. Outreach-Aktivitäten.

Bei den erweiterten *Konzert- und Angebotsformaten* reicht die Palette von "Konzerten für Schwangere und Stillende" (Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz), Konzerten für Kleinkinder, für Kindergarten- und Vorschulkinder, "Sitzkissenkonzerten" (z.B. NDR Radiophilharmonie), über das "musikspielzimmer" - Konzerten für Eltern mit Kinderbetreuung (Dresdner Philharmonie) bis hin zu moderierten Kinder-, Schüler- und Jugendkonzerten. Unter die zweite Kategorie *neuer Projekt- und Workshopformate* fallen Educationprojekte und Workshops mit Kindern, Jugendlichen, Behinderten, Migranten oder alten Menschen, die neben der Musik spartenübergreifend meist auch Tanz, Bewegung, szenisches Spiel, Malerei, bildende Kunst, Film oder visual arts einbeziehen. Die dritte Kategorie (*Outreach-Aktivitäten*) umfasst vor allem kleinformative Aktivitäten in Schulen, Kindergärten, Jugendclubs, z.B. Musiker im Klassenzimmer oder "Rhapsody in School" (Gesangs- und Instrumentalsolisten in Schulen). Vor allem zwischen den letzten beiden Kategorien kommt es in der Regel zu Überschneidungen.

Unter dem Aspekt der Partizipation wurde in der *Studie "Lernorte oder Kulturtempel"* im Jahr 2010 ermittelt, dass 52 Prozent der Vermittlungsangebote der Orchester nur rezeptiv (also reine Konzertformate) waren. 17 Prozent der Angebote waren nur künstlerisch-kreativ (z.B. experimentelle Workshops) und 31 Prozent waren sowohl rezeptiv als auch künstlerisch kreativ (Keuchel/Weil 2010: 83).

Lückenhafte quantitative Besucherdokumentation

Quantitativ werden die durch die wachsende Vielzahl der Musikvermittlungsaktivitäten zusätzlich erreichten Besucher leider bislang nicht flächendeckend erfasst. Die bloße Zählung von Eintrittskarten lässt z.B. die Besucher kostenloser Workshops oder von Outreach-Aktivitäten in Schulen oder Kindergärten außer Acht. Nach einer Meldung des Norddeutschen Rundfunks vom Mai 2011 hatten das Sinfonieorchester, die Radiophilharmonie, der Chor und die Bigband des NDR mit ihren Education-Angeboten in der Spielzeit 2010/11 fast 45.000 Kinder, Jugendliche und Eltern erreicht. In zahlreichen Musikvermittlungsprogrammen wurde dem Publikum die Musik der NDR-Klangkörper nahegebracht. Kinder und Jugendliche wurden nicht selten erstmals überhaupt mit Klassik in Berührung gebracht (NDR-Pressemitteilung 6.5.2011).

Weiter steigende Zahl von Musikvermittlungsangeboten

Die zuletzt verfügbare *Konzertstatistik* der Deutschen Orchestervereinigung hat für die Spielzeit 2009/2010 eine leichte Steigerung der Gesamtzahl aller angebotenen Konzerte in den zwei zurückliegenden Spielzeiten um 1 Prozent auf 12.847 Veranstaltungen verzeichnet. Im Bereich der Sinfonie- und Chorkonzerte war hingegen ein Rückgang um 2 Prozent auf 5902 Veranstaltungen festzustellen, der insbesondere auf den Einbruch im Auslandsgeschäft zurückzuführen ist. Besonders positiv verlief jedoch die Entwicklung bei den Musikvermittlungsangeboten der Orchester und Rundfunkklangkörper, wo es mit gut 2 Prozent eine erneute Zunahme auf insgesamt 4069 Veranstaltungen gab. In der Konzertstatistik erfasst sind die Veranstaltungen aller 133 öffentlich finanzierten Kulturorchester sowie der 7 Rundfunkchöre und 4 Rundfunk Big Bands. Nicht berücksichtigt sind die Musikvermittlungsaktivitäten der Konzerthäuser ohne eigenes Orchester oder durch Fremdanbieter.

Veränderte Wahrnehmung durch Kulturelle Bildung

Bemerkenswert ist, wie die Verstärkung der Musikvermittlungsangebote der Orchester und Konzerthäuser in den vergangenen Jahren ganz offenbar zu einer veränderten Wahrnehmung in der Bevölkerung geführt hat. Im *9. KulturBarometer* des Zentrums für Kulturforschung vom September 2011 wurde als wichtigste Aufgabe für die Orchester genannt, Kinder und Jugendliche für Musik und das musikalische Erbe zu begeistern. Die musikalische Unterhaltung oder die Arbeit von Orchestern in sozialen Brennpunkten waren vergleichsweise weniger bedeutend (Keuchel 2011: 35).

Ausblicke, Perspektiven und Herausforderungen

Die Bedeutung der Kulturellen Bildung durch Orchester und Konzerthäuser wird noch weiter zunehmen. Der Rückgang der musikalischen Breitenbildung durch die fortschreitende Einschränkung des Musikunterrichts an den allgemein bildenden Schulen

kann dadurch nicht aufgefangen werden. Dies ist und bleibt eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe. In ihrem unmittelbaren Einzugsbereich können und müssen Orchester und Konzerthäuser jedoch langfristig auf Publikums-"Bildung" setzen. Dies wird den Ausbau der Professionalisierung in der Musikvermittlung durch Schaffung neuer Stellen und Ausbildungsgänge beschleunigen.

Literaturempfehlung:

Wimmer, Constanze (2010): EXCHANGE – Die Kunst Musik zu vermitteln – Qualitäten in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik. Salzburg: Stiftung Mozarteum. (www.kunstdermittlung.at)

Literatur- und Quellenverzeichnis:

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

Keuchel, Susanne (2011): Ist die Krise überwunden? Nachwuchsarbeit in Orchester und Musiktheatern ist erwünscht – Ergebnisse aus dem 9. „KulturBarometer“, in: das Orchester 10/2011, 33-37. Mainz: Schott.

Mertens, Gerald (2010): Orchestermanagement. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

NDR – Pressemeldung vom 6. Mai 2011: Große Nachfrage bei Kindern und Jugendlichen für Angebote der NDR Orchester, <http://www.presseportal.de/meldung/2039541/> (Abfrage am 4.9.2011)

Schulze Steinen, Mark (2011): „Neugier gehört zu unserem Beruf“ – Musiker der Berliner Philharmoniker über ihr Engagement in der Education-Abteilung. Berlin Philharmoniker, das magazin, Mai/Juni 2011, 30-33. Berlin: Eigenverlag.

Autorenprofil:

Mertens, Gerald, Rechtsanwalt und Kirchenmusiker, Geschäftsführer der Deutschen Orchestervereinigung, Leitender Redakteur der Zeitschrift „das Orchester“, Geschäftsführendes Kuratoriumsmitglied der Deutschen Orchester-Stiftung, Vorsitzender des „netzwerk junge ohren“. Lehraufträge für Orchestermanagement an der FU Berlin und an der Europa-Universität Viadrina, Frankfurt/Oder. Regelmäßige Publikationen u.a. zum Orchestermanagement, zur Kulturfinanzierung sowie Auslandsreportagen. mertens@dov.org

Der Artikel erscheint im "Handbuch Kulturelle Bildung", das 2012 im Kopaed Verlag erscheinen wird. Weitere Informationen finden Sie [hier](#). (Link führt zur Projektseite der Universität Hildesheim)

[an error occurred while
processing this directive]



Textarchiv

[an error occurred while
processing this directive]

Musik braucht Vermittlung – gute Konzerte für Kinder für ein lebendiges Konzertleben

Thomas Rietschels Eröffnungsvortrag beim Symposium "Zwischentöne – was passiert zwischen Musiker und Publikum?" im Rahmen des 2. Stuttgarter Musikfestes für Kinder und Jugendliche vom 1. bis 3. März 2002

Gestatten Sie mir drei Vorbemerkungen:

1. Wenn ich im folgenden von "Musik" spreche, dann meine ich die sog. "klassische Musik", also unser kulturelles musikalisches Erbe sowie die zeitgenössische Musik.
2. Ich beziehe mich in meinen Ausführungen nur auf eine Form der Musikvermittlung, nämlich auf die Art, in der uns Musik live begegnet. Die gesamte Problematik der Musik in den Medien will ich hier ausklammern.
3. Wenn wir von Musikvermittlung sprechen, dann gehören ja immer zwei dazu. Um einen Begriff aus der Kommunikationstheorie zu nehmen: Ein Sender und ein Empfänger. Mit dem Empfänger, also dem Hörer bzw. den Kindern und Jugendlichen, will ich mich hier nicht beschäftigen, da ich überzeugt bin, dass Veränderungen vor allem beim "Sender" anfangen müssen: bei den Künstlern und bei denen, die den Künstlern ihren Auftritt ermöglichen, den Machern, den Intendanten, den Konzertveranstaltern, den Politikern.

Ich werde zunächst etwas über die Situation unseres Konzertlebens sagen. Ich möchte anschließend darstellen, was ein gutes Konzert für Kinder (KoKi) ist, um dann an einigen Beispielen deutlich werden zu lassen, dass Konzerte für Kinder sehr viele Impulse geben können, die Situation des heutigen Konzertlebens im positiven Sinne zu ändern.

Um es mit anderen Worten zu sagen:

1. Die Situation ist schlecht. Die Klassik ist in der Krise, wie es unsere Feuilletons landauf, landab formulieren.
2. Diese Situation ist veränderbar.
3. Konzerte für Kinder können einiges zu dieser Veränderung beitragen.
 - Vorneweg ein paar Zahlen, zunächst zwei positive, entnommen sind sie dem [7. Kulturbarometer](#) des Zentrums für Kulturforschung, einer repräsentativen Umfrage, die regelmäßig bundesweit zu grundsätzlichen und aktuellen Themen der kulturellen Bildung- und Kulturpolitik durchgeführt wird. 44% der Bundesbürger ab 14 Jahren interessieren sich für Musik. Nach der Art der Musik fragt, geben 32% der Befragten an, sich für Rock und Pop zu interessieren, immerhin 28% für klassische Musik. Für den Sport interessieren sich nur 28%. 32% der Befragten gehen in musikalische Veranstaltungen, beim Sport sind es nur 20%. Dies sind erstaunliche Ergebnisse, die uns eigentlich selbstbewusst machen sollten, widersprechen sie doch den gängigen Vorurteilen, die landauf, landab darüber bestehen, dass Beschäftigung mit klassischer Musik nur eine Sache von Minderheiten wäre. Solche Zahlen sollten den Politikern regelmäßig präsentiert werden, die der Ansicht sind, Sportförderung sei unverzichtbar, Musikförderung dagegen Streichmasse.Wenn man die Zahlen weiter analysiert, so kommt man jedoch zu den ersten bedenklichen Ergebnissen. 19% der Bundesbürger gaben zu, sich schon einmal außerhalb der Schule künstlerisch betätigt zu haben. Von diesen 19% waren 59% im

Bereich der Musik tätig, 56% im Bereich der bildenden Kunst. 1973 wurde eine ähnliche Umfrage erstellt; damals waren 60% im Bereich der Musik (also etwa gleich) und 20% im Bereich der bildenden Kunst tätig. Wie kommt das? Die Erklärung dafür ist wohl in dem großen Museums- und Ausstellungsboom der letzten Jahre zu suchen. Erklärbar ist dieses sicherlich mit geschicktem Marketing und professioneller Öffentlichkeitsarbeit. Museen sind durch große private Stiftungen in den Blickpunkt gerückt. Möglicherweise spielt hier auch eine Rolle, dass wir in einem eher "visuellem Zeitalter" leben. Aber wichtig ist mir vor allem: wenn so dramatische Veränderungen im Bereich der bildenden Kunst möglich sind, dann müsste das doch im Musikbereich auch möglich sein. Interessant finde ich an dieser Entwicklung aber auch den Punkt, den Christoph Eschenbach unlängst sehr pointiert formuliert hat: "In jedem Museum der Welt ist ein großer Teil für die neue Kunst reserviert. Viele Menschen gehen hinein und sehen sich begeistert neue Bilder an. Ich habe nie eingesehen, warum das in der Musik nicht auch so sein soll."

Im Bereich der Klassik ist die Situation jedoch eher alarmierend. Ein Indikator dafür ist die Situation der Plattenindustrie. Ihre Einnahmen im Klassikbereich sind in den letzten Jahren dramatisch gesunken. Viele Labels haben ihre Klassik-Abteilungen drastisch reduziert oder sogar ganz geschlossen. "60% aller Klassikkäufer sind über 50. Noch deutlicher: 30% der Klassikkäufer sind älter als 60. Demgegenüber stehen aber weniger als 10% der Käufer unter 30 Jahren" (aus einem Werbeprospekt der Firma Universal Classics).

Die Klagen der Konzertveranstalter sind bekannt: Sinkende Besucherzahlen und vor allem kein nachwachsendes junges Publikum. Unser normales Konzertpublikum wird immer älter. Auch die Zahlen des Kulturbarometers belegen dies. Unter den 32%, die sich für Rock und Pop interessieren, sind vor allem die Kinder und Jugendlichen sehr stark vertreten, während die 28% Interessenten an klassischer Musik vor allem ältere Menschen sind.

[[Seitenanfang](#)]

Warum wenden sich die Menschen und vor allem junge Besucher von den traditionellen Konzerten ab? Hans [Christian Schmidt-Banse](#) hat Erklärungen dafür gesucht:

"1. Es gibt einfach zuviel Musik. Wir sind überall von Musik umgeben. Das öffentliche Konzert hat deshalb seinen Ausnahme- und seinen Ereignischarakter verloren.

2. Der Bildungsfundus auf Seiten der Zuhörer hat sich dezimiert. Musikalische Bildung ist in ausreichender Form nicht mehr vorhanden, um so etwas wie Neugier auf neue musikalische Erfahrungen zu stiften. Auch darum altert das Konzertpublikum sukzessive.

3. Die Programme erschöpfen sich in den ewigen Top-Fifty der Weltliteratur.

4. Heute verfügt jedermann zu Hause - den preiswerten CD-Labels sei Dank - über einen hinreichenden Fundus an Musik.

5. Der Konzertbesucher wird mit den musikalischen Werken allein gelassen. Also verlagert sich sein Interesse, da er mit der Substanz nichts anfangen kann, aufs Unwesentliche, auf die Sensation, aufs andächtige Staunen wie im Zirkus. 'Name dropping' springt dort ersatzweise ein, wo musikalisches Verstehen systematisch unterbunden wird."

Sicherlich spielt auch unsere "visuelle Kultur" für diese Entwicklungen eine große Rolle. Unsere Wahrnehmung ist geprägt von den modernen Medien, Fernsehen, Kino, Video, die immer schneller, bunter und rasanter werden. Wenn ich sehe, was unseren Kindern und Jugendlichen normalerweise geboten wird, dann verstehe ich, dass dies interessanter und aufregender ist, als ein klassisches Konzert mit seinem Zwang, stillzusitzen und zwei Stunden aufmerksam zuzuhören. Gegen Videoclips, gegen die Bühnenshow von Madonna oder U 2, gegen die dröhnende sinnliche Gewalt eines Heavy-Metal-Konzerts hat ein klassisches Konzert zunächst einmal nicht viel zu bieten.

Wir haben den Anschluss verloren. Unser Konzertleben hat seine Traditionen

A 25

gedankenlos weiter gepflegt, sich zu wenig um die Erneuerung seiner Formen und seiner Inhalte gekümmert. In diesem Sinne kann ich dann Reinhold Brinkmann nur zustimmen, wenn er sagt: "Die generelle Abstinenz von der musikalischen Moderne ist das folgenschwerste Resultat eines Wechselspiels zwischen den Präferenzen der antimodern gesonnenen Hörerschaft einerseits und der Programmplanung der Konzertinstitutionen andererseits. Das Fehlen einer aus Überzeugung, Leidenschaft und ökonomischen Kalkül gegensteuerndem unbeirrbareren Erziehung zur Moderne in der Musik wird sich wahrscheinlich als der größte Fehler in der Geschichte der Konzertinstitutionen herausstellen."

Wir müssen diese Krise unseres Konzertlebens als Chance begreifen sollten. Die Zeit scheint reif zu einem Wandel und ich habe die Hoffnung, dass mittlerweile fast alle Beteiligten an unserem Konzertleben einsehen, dass sich etwas ändern muss. Letztendlich haben wir auch keine Alternative, denn dieser Veränderungsprozess ist ja bereits im Gange. Wir sollten nun die Gelegenheit ergreifen, ihn zu gestalten. Ich will auf meine Anfangsthese zurückkommen: Wer sich ernsthaft für Konzerte für Kinder einsetzt, der kann wesentlich zu diesem Wandel beitragen. Und: Gute Konzerte für Kinder können so etwas wie Beschleuniger sein dieses Wandels. Sie verändern das Bewusstsein der Hörer und der "Macher", und sie liefern eine Vielzahl von Anregungen, Beispielen, Modellen.

[[Seitenanfang](#)]

Ich möchte im Folgenden der Frage nachgehen, was es bedeutet, wenn wir uns um ein gutes Konzert für Kinder bemühen. Wie sieht ein gutes Konzert für Kinder aus? Ich beziehe mich dabei auf Ergebnisse der "Initiative Konzerte für Kinder der JMD" sowie auf einen Aufsatz von Wolfgang Rüdiger und Barbara Stiller. Ein gutes Konzert für Kinder sollte zunächst einmal als "Gesamtkunstwerk" begriffen werden. Hans Christian Schmidt-Banse spricht von "Inszenierungskonzepten". Er zieht den Vergleich zur filmischen Collage. "Bilder und Gegenbilder erhellen sich wechselseitig, ohne das man schulmeisterlich dazwischen fahren muss". Man muss also, um möglichst viele Sinne des Zuhörers/Zuschauers anzuregen und zu beschäftigen, diesem Zuhörer viel zu sehen geben, man muss seine Fantasietätigkeit neben der Musik auch mit den Mitteln der Sprache und mit den Mitteln visueller Eindrücke anregen. Dazu gehört auch die Einbeziehung anderer Künste wie Tanz, Schauspiel oder Film. Ein gutes Konzert für Kinder spricht alle Sinne an und es ist als Ganzes konzipiert, die einzelnen Teile beziehen sich aufeinander, es gibt einen inhaltlichen Faden zwischen den einzelnen Teilen des Konzertes. Der Aufbau, die Spannungsfolge, der Anfang, der Schluss, all dies sollte sorgfältig auf seine Wirkung und seine Bedeutung bedacht werden, wie bei einer guten Inszenierung.

Ein gutes Konzert für Kinder soll den Verstand ansprechen. In der Regel ist eine Moderation unabdingbar. Damit meine ich natürlich nicht belehrende Erklärungen über die Funktion des Doppelrohrblatts - ich meine nicht den pädagogischen Zeigefinger oder tiefeschürfend unverständliche musikwissenschaftliche Erläuterungen. Wichtiger sind Hörhilfen, Hinweise auf den Gehalt der Werke auf die Bedeutung, die sie für das jeweilige Publikum haben können. Hilfreich ist es, Beziehungen zu knüpfen - auch weit entfernt liegende, den Hörer anzuregen, weitere Beziehungen selber herzustellen oder fortzuspinnen. Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang - vor allem wenn mit Kindern und Jugendlichen gearbeitet wird - die Möglichkeit, Konzerte in der Schule oder in anderen Zusammenhängen mit den Kindern und Jugendlichen vor- und nachzubereiten. Vor allem Hermann Grosse-Jäger hat dieses Konzept ja in vorbildlicher Weise entwickelt und umgesetzt.

Ein gutes Konzert für Kinder sollte den Körper ansprechen. vor allem bei kleinen Kindern ist es wichtig, ihnen auch ein körperliches Erleben der Musik zu ermöglichen. Ein gutes Konzert für Kinder muss vor allem das Herz ansprechen, es soll ergreifen, die Emotionen der Zuhörer wecken. Dazu können Momente der Stille gehören, magische Pausen, Trauer, Wut oder Momente schlichter Schönheit. Es ist möglich, auch ein Kinderpublikum zu solchen Erfahrungen zu führen, man muss nur den Mut haben, dies zuzulassen und der Erfahrung solcher Empfindungen im Konzert Raum zu geben. Ich möchte an dieser Stelle in einem kleinen Exkurs auf die Anforderungen eingehen, die sich den Musikern stellen, wenn sie solch eine Aufgabe im Konzert erfüllen wollen. Hier gilt es von der U-Musik, von den

Künstlern der Rock- und Popgruppen lernen. Dort ist das, was wir Bühnenpräsenz nennen selbstverständliche Voraussetzung für Ihren Auftritt. Bühnenpräsenz meint nichts anderes, als dass das Publikum spürt, das dort jemand auf der Bühne steht, der etwas zu sagen hat, der dem Publikum etwas sagen will. In der Ausbildung unserer Musiker an den Hochschulen kommt dieser Aspekt leider viel zu kurz. Wir brauchen uns nur einmal die Wettbewerbe "Jugend musiziert" anzusehen, in denen sehr kompetent und fachkundig über technisch perfekte und stilistisch korrekte Interpretationen beurteilt wird, in denen die Frage der Ausstrahlung der Bühnenpräsenz eines jungen Musikers jedoch kaum eine Rolle spielt. Dabei ist es am Ende gerade die Persönlichkeit des Künstlers, die am ehesten überzeugen kann und die es möglich macht, damit das Publikum von der Musik berührt wird. Wer nichts zu sagen hat, der braucht sich auch nicht wundern, wenn er nicht verstanden wird. Hiermit ist ein wichtiger Veränderungsprozess schon angesprochen den das Bemühen um Koki auslösen kann. Die Rolle, das Berufsbild des Instrumentalmusikers und damit seine Ausbildung werden sich in den nächsten Jahren ändern.

[[Seitenanfang](#)]

Zurück zu guten Konzerten für Kinder. Ein gutes Konzert für Kinder soll auch inhaltlich durchdacht sein, es sollte eine schlüssige Programmidee haben, eine phantasievolle und erkenntnisstiftende Programmdramaturgie, einer stimmigen Komposition vergleichbar, ein integrales Ganzes, dessen Programmpunkte in vielfältiger Beziehung zu einander stehen, wie es Wolfgang Rüdiger formuliert hat.

Und nicht zuletzt: ein gutes Konzert für Kinder soll Spaß machen und unterhalten. Dass Konzerte nicht unterhalten sollen, sondern eher weihevollen Angelegenheiten sind in denen man möglichst still dazusitzen hat, dies ist erst eine Erfindung des späten 19. und 20. Jahrhunderts. Früher war es sehr wohl üblich, zwischen einzelnen Sätzen einer Symphonie zu klatschen, wurde es dem Kunstgenuss keineswegs als abträglich empfunden, wenn während des Konzertes gegessen und getrunken wurde, wenn eine Operndarbietung lautstark kommentiert und mit Buh- und Bravorufen unterbrochen wurde. Konzerte waren ein großes Gemeinschaftserlebnis und man sollte in diesem Zusammenhang nur einmal an die Arena in Verona denken, in der noch etwas von diesem Geist lebendig ist.

Und zu guter Letzt: Ein gutes Konzert für Kinder sollte auch die Rahmenbedingungen bedenken, unter denen es stattfindet. Damit ist zunächst einmal natürlich der Konzertort gemeint. Es muss nicht immer nur ein Konzertsaal sein, man kann auch zum Publikum hinkommen, in Schulen, in soziokulturelle Zentren, Konzerte können in Fabriken auf Plätzen in Museen und Kirchen und in vielen anderen verschiedenen Orten stattfinden. Die Dauer eines Konzertes sollte im Bezug auf die Zielgruppe sehr wohl bedacht sein. Für Kinder sind 2 Stunden einfach zu viel. Und da sind wir schon bei der Zielgruppe. Die Konzeption eines Konzertes hat sehr viel damit zu tun, für wen das Konzert stattfindet. Ein Familienkonzert muss anders sein als ein Konzert für Vorschulkinder.

Zu einem guten Konzert für Kinder gehört auch die Frage, wie man sein Publikum überhaupt ins Konzert bekommt. Geht man zum Publikum hin, also in die Schule, wie wirbt man für das Konzert, wie wird es angekündigt, welche Erwartungen weckt man dadurch beim Publikum? Und wenn wir uns diesen Fragen stellen, dann sind wir schon dort, wovon ich am Anfang gesprochen habe, bei den Fragen, die die Veränderung unseres Konzertlebens betreffen. Wer nachhaltig ein neues Publikum erreichen will, der tut gut daran, Kooperationen einzugehen, Netzwerke zu gründen. Orchester sollten sich mit Schulen zusammen tun, Orchestermitglieder die Kindergärten besuchen, spezielle Konzepte für die soziokulturellen Zentren im Ort konzipieren. Die Musikschaffenden sollten sich aktiv auf die Suche nach ihrem Publikum begeben. So könnte die Musik wieder im alltäglichen Leben einer Stadt verankert werden.

[[Seitenanfang](#)]

Alle diese Kriterien für ein gutes Koki gelten meiner Ansicht nach auch für sogenannte "normale" Konzerte, und sie müssen in Zukunft viel mehr Beachtung

erfahren. Denn Kinder und Jugendliche, die einmal durch solche Konzerte begeistert werden, die werden sich in Zukunft auch nicht mehr mit normalen Abo-Konzerten abspesen lassen.

Ich möchte das eben Gesagte an einigen Beispielen erläutern und will Sie bitten, einmal darüber nachzudenken, welche der Konzerte, die Sie bisher besucht haben, Ihnen als besonders eindrucksvoll in Erinnerung sind. Ich bin mir sicher, dass darunter Konzerte sind, in denen Sie das Glück hatten, eine der großen Künstlerpersönlichkeiten zu hören, von denen es Gott sei Dank einige gibt. Das technische Können ist bei solchen Künstlern selbstverständlich. Was sie aber auszeichnet, das ist ihre Ausstrahlung, ihre Vermittlungsfähigkeit, ihre Bühnenpräsenz. Sie sind allesamt große Vermittler, sie sind Persönlichkeiten, die dem Publikum etwas sagen wollen und denen es deshalb gelingt, uns und vor allem unsere Herzen zu erreichen.

Ich habe in meiner Erinnerung aber auch Konzerte, die nicht von den großen Stars gestaltet wurden, und viele Konzerte mit berühmten Orchestern, Dirigenten und Solisten, die mich ziemlich kalt gelassen haben. So erinnere ich mich sehr gut an das Konzert mit dem venezolanischen Kinder- und Jugendorchester, das ich vor 2 Jahren in der Berliner Philharmonie erleben konnte. Schon nach der einleitenden Rienzi-Ouvertüre sprang das gesamte Publikum auf, es gab stehenden Applaus. Das Konzert nahm seinen Fortgang von Höhepunkt zu Höhepunkt und erreichte ihn schließlich, als beim Mambo aus Bernsteins West Side Story die Bühne sich in einen brodelnden Hexenkessel verwandelte. Das gesamte Orchester wiegte sich im Takt der verschiedenen Rhythmen, mal sprangen die Trompeten auf und schmetterten ihre Signale in die Luft, während die Geigen plötzlich stehend spielten und die Kontrabässe nach jedem Pizzikato ihren Bass einmal um die eigene Achse drehten. Solch ein Orchester hat die Berliner Philharmonie mit Sicherheit noch nie vorher erlebt, und am Ende wusste das vor Begeisterung ratlose Publikum sich nicht anders zu helfen, als das alle die Feuerzeuge herausholten und es in Luft hielten, um deutlich zu machen, wie begeistert sie von diesem Ereignis waren. Die Venezolaner hatten mir damals gezeigt, wie ein klassisches Konzert auch aussehen kann. Sie sind respektlos mit den klassischen Werken umgegangen und spielten nur einzelne Sätze aus Tschaikowsky-Sinfonien, sie mixten ein buntes Potpourri und doch hatte ich beim Rienzi das berühmte Gänsehautgefühl und wusste am Ende nicht wohin mit meiner Freude. Die Venezolaner haben uns gezeigt, dass Klassik nicht verstaubt sein muss, dass Engagement und Begeisterung ein klassisches Konzert mit recht konventionellem Programm zu einem Pop-Konzert machen können. Und wer das Orchester einmal live erleben will, dem kann ich nur raten, es nicht zu versäumen, wenn es im September/Oktobre diesen Jahres wieder in Deutschland auf Tournee ist.

Doch nicht nur das Geschehen auf der Bühne, auch die Bedingungen, unter denen Konzerte für Kinder stattfinden sollten bedacht werden und ich möchte 2 weitere internationale Beispiele kurz vorstellen. Mich hat besonders das Modell des norwegischen Konzertinstituts beeindruckt. Das NCI ist eine staatliche Organisation, die ausschließlich mit freien Musikern zusammenarbeitet. Ihre Aufgabe es ist, allen Kindern des riesigen Landes Norwegens jährlich 2 Livekonzerte zu ermöglichen. Das NCI kommt mit seinen Gruppen in die Schulen und mittlerweile erreicht es 83% aller Städte, 61% aller Kinder in Norwegen. Es besucht dabei nicht die Gymnasien, sondern im wesentlichen die Grundschulen des Landes. 6.800 Konzerte im Jahr veranstaltet das NCI mit einem Etat von jährlich nur 11 Millionen DM, dazu kommen Konzerteinnahmen in Höhe von DM 2,- pro Kind und Konzert. Die pädagogische Konzeption ist ausgefeilt, alle Konzerte werden in der Schule vor- und nachbereitet anhand von Materialien, die das NCI zusammenstellt. Dieses landesweite Schulkonzertprogramm hat natürlich ungeheure Konsequenzen. Diese betreffen nicht nur die Kinder, die so flächendeckend jährlich zweimal das Glück haben, ein Livekonzert zu hören. Es hat auch große Rückwirkungen auf die Musikerszene des Landes. Die Musiker für diese Konzerttourneen werden nämlich auf dem freien Markt rekrutiert. Und wer das Glück hat, für eine Konzerttournee vom NCI angestellt zu werden, der weiß, dass er 50 bis 60 Konzerte auf einen Schlag bekommt. Das ist für Musiker fast der halbe Jahresverdienst. Voraussetzung vom NCI angestellt zu werden ist für die Musiker jedoch, dass sie sich als Ensemble mit einem pädagogisch und konzeptionell durchdachten Konzertprogramm anbieten. Es gibt jährlich Vorspiele, gleichzeitig sind die Unterlagen für das Konzertprojekt

einzureichen. Dies führt dazu, dass in Norwegen zahlreiche Musiker auf dem freien Markt sich intensiv mit der Frage der Musikvermittlung beschäftigen und das so über die Jahre hin ein außerordentlich hohes Niveau dieser "pädagogischen" Konzerte erreicht werden. Abgesehen davon, dass das ein faszinierendes Modell ist (warum nicht bei uns?) lernen wir daraus, welche Auswirkungen das Bemühen um gute Kokis für die Musiklandschaft haben kann.

[[Seitenanfang](#)]

Ein anderes Beispiel, das ich jetzt nur kurz anreißen will ist England. Dort sind die staatlichen Subventionen für die Sinfonieorchester daran geknüpft, dass diese Orchester auch konzertpädagogische Aufgaben übernehmen. Es wird erwartet, dass sie in Schulen präsent sind, mit Kindergärten zusammenarbeiten, Konzerte für bestimmte Zielgruppen konzipieren und durchführen. Auch in den USA besitzen die meisten großen Orchester ihr eigenes Educational Department und ein befreundetes Streichquartett aus den USA hat mir erzählt, dass es dort sehr oft geschieht, dass zu einer Konzertverpflichtung für einen Auftritt am Abend gleichzeitig auch ein Kinder- und Jugendkonzert, oder ein Schulbesuch am kommenden Vormittag gehört. Und wir machen das sehr gerne, sagte mir das junge Streichquartett, es bereichert uns und unsere Arbeit. Es ist also nicht eine Frage des Geldes, sondern es kommt sehr oft nur auf den kleinen Schalter im Kopf an, der einfach nur umgelegt werden muss, um in eine andere Richtung zu steuern. Meine amerikanischen Freunde waren erstaunt, dass sie bei ihrer Deutschlandtournee von keinem Veranstalter auf so etwas angesprochen worden sind, obwohl sie gerne dazu bereit gewesen wären und keinen Pfennig Honorar verlangt hätten. Es hätte sie sehr interessiert, zu erfahren, wie die Kinder in deutschen Schulen sind und reagieren. Und warum sollten nicht auch deutsche Zuwendungsgeber ihre Subventionen an das städtische Orchester mit der Auflage verbinden, etwas mehr für das Gemeinwesen zu tun, in dem sie leben, als nur die üblichen Konzerte zu geben und warum sollten nicht Konzertveranstalter sich bei uns verstärkt um solche Zusatzangebote bei den Künstlern bemühen.

Ich möchte Ihnen zum Schluss meiner Ausführungen eine kleine Vision skizzieren, an deren Umsetzung wir in unserem Projekt "Konzerte für Kinder" gerade arbeiten und hier wird es besonders deutlich werden inwieweit durch KoKi Impulse ausgehen können. Stellen wir uns einmal ein Sinfonieorchester in einer kleineren deutschen Stadt vor, mit 80 sehr gut ausgebildeten jungen Musiker, das seit Jahrzehnten in der örtlichen Stadthalle 6 verschiedene Aborige mit Konzerten bedient, das gleiche Programm dann auch noch in den umliegenden Nachbarstädten zu Gehör bringt. 3 oder 4 kleine Tourneen sorgen das Jahr über für Abwechslung, außerhalb ihres Dienstes stehen gegen besondere Bezahlung die Musiker auch dem örtlichen Kantor für seine Kirchenkonzerte zur Verfügung. Einige Musiker unterrichten nebenbei Privatschüler, 2 bis 3 kleinere Ensembles bereichern die örtliche Kulturszene und sind bei Ausstellungseröffnungen und sonstigen festlichen Gelegenheiten sowie einer kleineren Kammermusikreihe des Orchesters gern gesehen. Ein ganz normales Sinfonieorchester also.

Da beschließt der große Konzern, der an diesem Ort ansässig ist, seinen Hauptsitz ins Ausland zu verlegen und mit einem Mal fallen der Stadt 3/4 ihrer Gewerbesteuereinnahmen weg. Kürzungen sind unvermeidlich und nach langen Diskussionen findet sich eine Mehrheit, die der Ansicht ist, dass das städtische Sinfonieorchester am ehesten verzichtbar sei. Natürlich wird es Proteste geben, aber die werden nicht allzu groß sein, da sie vor allem von dem im Verhältnis zur Gesamtbevölkerung doch relativ kleinen Prozentsatz der Abonnenten des Orchesters kommen. Die Abschaffung des Orchesters ist dann nur noch eine Frage der Kosten des Sozialplans.

[[Seitenanfang](#)]

Stellen wir uns nun vor, das Orchester hätte schon sehr frühzeitig seine Arbeit etwas anderes begriffen. Die 6 Aboreihen wären auf 4 verkürzt wurden, stattdessen hat man 1 Reihe mit Kinder- Familien- und Jugendkonzerten eingeführt, diese wären in Zusammenarbeit mit den örtlichen Schulen vorbereitet worden, sodass regelmäßig Schüler dieser Schulen an den Konzerten mitwirkt. Das Orchester ist außerdem in zahlreiche kleine Ensembles aufgeteilt worden, die in bezahlten Diensten in den

Schulen vor den Schülerinnen und Schülern spielen und mit diesen die Konzerte vorbereiten bzw. den Musikunterricht ergänzen. Workshops mit den Lehrern haben diese auf die Konzerte vorbereitet und ihnen Material an die Hand gegeben, diese auch nachzubereiten. Auch die Programme der Abo-Konzerte werden in den Schulunterricht einbezogen. Die Schlagzeuggruppe dieses Orchesters hat seit einigen Jahren am örtlichen soziokulturellen Zentrum mit interessierten Jugendlichen ein Percussion-Projekt nach dem Vorbild der Gruppe "Stomp" eingerichtet. Für die Mitwirkung an diesem Schlagzeugprojekt gibt es eine lange Warteliste, so dass schon die Einrichtung eines zweiten Projektes diskutiert wird. Die Blechbläser dieses Orchesters sind unter teilweise Anrechnung von Diensten in den örtlichen Musikkapellen immer wieder als Dirigenten, Dozenten und Lehrer tätig. Sie helfen dem Verein ihren Nachwuchs auszubilden. Jährlich gibt es einen Tag der offenen Tür, der in einem großen Orchesterfest für alle Kinder und Jugendlichen der Stadt mit altersgemäßen Angeboten endet. Dass zahlreiche Mitglieder des Orchesters auch in der örtlichen Musikschule Musikunterricht geben ist selbstverständlich und auch solche Aktivitäten werden über Dienstleistungen etc. vom Orchester unterstützt. Zu den Aufgaben der Orchestermusiker gehört es natürlich auch, gemeinsam mit den Kindergärten der Stadt regelmäßig kleinere Projekte für Kinder im Vorschulalter zu entwickeln und anzubieten. Das Orchester hat in diesem Zusammenhang seine Stellenzahl zwar etwas reduziert, dafür aber drei Konzertpädagogen angestellt, die all diese Projekte koordinieren, betreuen und inhaltlich begleiten.

Es ist nicht sicher aber vorstellbar, dass die Kosten für dieses Orchestermodell nicht wesentlich höher sind als die für ein traditionell arbeitendes Sinfonieorchester. Ich glaube es ist aber unzweifelhaft, dass dieses Orchester kaum befürchten müsste, Opfer der akuten Finanznot dieser Kommune zu werden. Im Gegenteil, ich denke solch ein Ensemble könnte sich im alltäglichen Verteilungskampf um die knappen öffentlichen Mittel ziemlich gut behaupten. Es hätte mit Sicherheit auch keine Sorgen, genügend Nachwuchs unter seinen Konzertbesuchern zu finden. Dass darüber hinaus auch die Orchestermusiker zufriedener sein werden als vorher, scheint mir auch außer Frage, sind sie doch an solch einem Konzept wesentlich mehr als eigenständige Künstler und Künstlerpersönlichkeiten gefordert als in der herkömmlichen Orchesterarbeit, in der der Einzelne sich immer dem Ganzen des Orchesters unterordnen muss.

"Gute Konzerte für Kinder für ein lebendiges Konzertleben" - ich denke, es ist deutlich geworden, dass dies ein Weg sein kann, der uns aus der oben skizzierten Krise herausführt. Ich bin überzeugt von diesem Weg, und zwar deshalb, weil Konzerte für Kinder ein Thema sind, das alle angeht, die im Musikbetrieb tätig sind. Nicht nur die Künstler sind auf neue und junge Hörer angewiesen, auch die Musikwirtschaft muss sich darum kümmern, dass ihr die Kunden nicht langsam wegsterben, und schließlich ist der Kampf um gute Konzerte für Kinder auch ein ehrlicher Weg, weil er ein Weg ist, der aus einem ernsthaften inhaltlichen Konzept entwickelt wird. Er unterliegt deshalb nicht der Gefahr, den Gehalt und das, was uns wichtig ist, bei der Musik irgendwelchen Marketingstrategien zu opfern. Das Bemühen um gute Konzerte für Kinder ist also auch ein Bemühen darum, dass die Musik in unserer Gesellschaft wieder den wichtigen zentralen Platz bekommt, der ihr gebührt.

Thomas Rietschel, Generalsekretär der Jeunesses Musicales Deutschland

[Kommentar zu diesem Beitrag abgeben](#)

[[Seitenanfang](#)]

[an error occurred while processing this directive]

A 30

I. Programmübersicht

Werke

Claude Debussy: *Trois Nocturnes*

Olivier Messiaen: *Poèmes pour Mi*

Peter Tschaikowsky: Symphonie Nr. 6 h-moll op. 74 „Pathétique“

Interpreten

Berliner Philharmoniker

Jane Archibald (Sopran)

RIAS Kammerchor

Christian Thielemann (Dirigent)

II. Lehrerinformation

A) Unterrichtsvorschläge

Zu den Informationsblättern

Die Informationsblätter können sowohl zur Unterrichtsvorbereitung als auch im Unterricht selbst verwendet werden. **Informationsblatt 1** enthält Informationen zum Werk (Entstehungsgeschichte, Uraufführung, Werk- und Satztitel...). **Informationsblatt 2** umreißt mit den Themenfeldern Musik – Malerei – Natur mögliche Kontexte für die Beschäftigung mit den drei *Nocturnes*.

Zu den Arbeitsblättern

Die Arbeitsblätter sind für Schüler der gymnasialen Oberstufe (Grundkurs und Leistungskurs Musik) konzipiert worden. Sie sind konsekutiv aufgebaut und verstehen sich als Materialsammlung, die für die jeweilige Schülergruppe angepasst werden muss. So können einige der Fragen (ggf. in vereinfachter Form) z. B. auch ohne Partitur bearbeitet werden.

Arbeitsblatt 1

Arbeitsblatt 1 thematisiert die imaginären Raumwirkungen in *Fêtes* am Beispiel des Mittelteils (T. 116–173). Debussy erzeugt hier mit rein kompositorischen Mitteln (insbesondere Instrumentation, aber auch Dynamik, Tonhöhe und Register) den Eindruck einer Klangbewegung im Raum. So erklingt in der Anfangspassage aus weiter Ferne – begleitet von dumpfen Klängen in der Pauke, den beiden Harfen sowie den Celli und Bässen – ein Marsch in den gedämpften Trompeten. Langsam nähert sich der Zug. Der Marsch wandert in die Holzbläser (diese klingen „näher“ als die gedämpften Trompeten), um schließlich in unmittelbarer Nähe im ungedämpften, vollen Blech zu erklingen. Gleichzeitig setzt in den Streichern ein wilder Reigentanz ein (Z. 13).

Vertieft werden könnte das Thema „Musik und Räumlichkeit“ durch einen Vergleich mit Werken anderer Komponisten, in denen räumliche Effekte eine wichtige Rolle spielen. Ein besonders interessantes Vergleichsobjekt wäre z. B. der erste Satz aus Mahlers I. Symphonie, da der Komponist hier sowohl mit imaginären als auch mit realen Raumwirkungen spielt (klangliche Gestaltung des Trompetensignals in den Takten 9ff., 22ff., 36f., 44ff. sowie 323ff. u. 352ff.). Vgl. hierzu György Ligetis Essay „Raumwirkungen in der Musik Gustav Mahlers“ (in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Bd. 1, Mainz u. a. 2007, S. 279–284).

Arbeitsblatt 2

Arbeitsblatt 2 beschäftigt sich anhand der Anfangspassage von *Sirènes* mit der evokativen Kraft und Sinnlichkeit von Debussys Musik. So setzt der Komponist in den ersten Takten des Stücks das Spiel der Wellen auf eindrucksvolle Weise musikalisch in Szene.

Um die Schüler für Debussys subtile Lösung zu sensibilisieren, könnten sie zunächst selbst auf einem beliebigen Instrumentarium in Gruppen mit musikalischen Wellenbewegungen experimentieren. Um sich Debussy auch klanglich anzunähern, würde es sich anbieten, das Tonmaterial auf drei Durdreiklänge im Abstand von kleinen Terzen ggf. mit Septime und None sowie Vorhalten zu beschränken (z. B. wie Debussy Fis-A-C).

Das Thema „Musik und Natur bzw. Wasser“ ließe sich ebenfalls durch Vergleiche mit anderen Werken vertiefen. Anbieten würden sich hierzu z. B. Debussys *La Mer* (daraus der zweite Satz „Jeux de vagues“), Maurice Ravels Klavier- bzw. Orchesterstück „Une Barque sur l’océan“ oder die „Sea Interludes“ aus Benjamin Brittens Oper *Peter Grimes*.

Hinweis

Eine detaillierte Analyse der Anfangspassage von *Sirènes* finden Sie bei Schnebel 1977 (vgl. das beigegefügte Beiblatt).

B) Literaturhinweise

Debussy 1991

Claude, Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. von François Lesure, aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler, Stuttgart 1991.

Debussy 2005

Claude Debussy, *Correspondance 1872–1918*, Édition établie par François Lesure et Denis Herlin et annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Paris 2005.

Hüttmann 2009

Rebekka Hüttmann, *Wege der Vermittlung von Musik. Ein Konzept auf der Grundlage allgemeiner Gestaltungsprinzipien*, Augsburg: Wißner, 2009 (Forum Musikpädagogik 87), S. 194–205.

Lang-Becker 1982

Elke Lang-Becker, *Claude Debussy: Nocturnes*, München 1982 (Meisterwerke der Musik 33).

Schnebel 1977

Dieter Schnebel, „Sirènes oder der Versuch einer sinnlichen Musik“, in: *Claude Debussy (= Musik-Konzepte 1/2)*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1977, S. 71–76.

Informationsblatt 1: Zu Claude Debussys *Nocturnes*

Übersicht

Titel der drei Sätze

I. Nuages [„Wolken“]

II. Fêtes

III. Sirènes

Besetzung

Piccolo, 3 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, 3 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Becken, Militärtrommel, 2 Harfen, Streicher sowie 8 Soprane und 8 Mezzosoprane in *Sirènes*

Entstehung

Claude Debussys drei Orchesterstücke *Nocturnes* sind das Produkt eines mehrjährigen, intensiven Schaffensprozesses. Bereits zwischen 1894 und 1896 arbeitete der französische Komponist an drei *Nocturnes* für Violine und Orchester. Nachdem er das Werkprojekt – von dem keine Skizzen erhalten sind – vermutlich im Herbst 1896 aufgegeben hatte, begann er im Winter des folgenden Jahres mit der Komposition eines gleichnamigen Orchesterwerks. Dass ihm die Arbeit nicht leicht von der Hand ging, belegt ein Brief an den Verleger Georges Hartmann. So schreibt Debussy im September 1898:

„Sie werden die drei Nocturnes hören und besitzen, deren Komposition mir, obwohl es sich nur um drei Stücke handelt, größere Schwierigkeiten bereitet hat als die fünf Akte des Pelléas.“¹

Im Dezember 1899 lag das Werk schließlich in Reinschrift vor. Doch auch nach der Uraufführung (1900) und dem Erstdruck (1901) kehrte Debussy immer wieder zu den *Trois Nocturnes* zurück und nahm insbesondere am letzten Stück *Sirènes* zahlreiche Änderungen vor.

Uraufführung

Am 9. Dezember 1900 erfolgte die Uraufführung von Debussys neuem Orchesterwerk im Saal des Nouveau Théâtre in Paris. Gespielt wurden dabei nur die ersten beiden Stücke *Nuages* und *Fêtes*, da auf der engen Bühne kein Platz für den Frauenchor war, der im Schlusstück *Sirènes* zum Orchester hinzutritt. Die erste vollständige Aufführung des Werkes fand am 27. Oktober 1901 statt.

¹ Debussy 2005, S. 419. Debussys einzige vollendete Oper *Pelléas et Mélisande* entstand in den 1890er Jahren und wurde 1902 uraufgeführt.

Zum Werktitel

Der Begriff des „Notturmo“ („Nachtstück“) wird in der Musikgeschichte seit dem 18. Jahrhundert verwendet. Zunächst bezeichnete er Kompositionen beliebiger Besetzung, die für eine Aufführung zu nächtlicher Stunde im Freien bestimmt waren. Im 19. Jahrhundert wurde der Begriff in seiner französischen Formulierung von Frédéric Chopin aufgegriffen. In Anknüpfung an den irischen Komponisten John Field (1782–1837) überschrieb er eine Reihe von lyrischen Klavierstücken mit dem Titel „Nocturne“.

Dass Debussy mit dem Begriff anderes im Sinn hatte, zeigt ein von ihm verfasster Einführungstext, der im Programmheft der Uraufführung erschien. Dort heißt es:

„Der Titel „Nocturnes“ ist hier in einem allgemeinen und vor allem dekorativeren Sinn zu verstehen. Es handelt sich also nicht um die übliche Form des Nocturne, sondern um alles, was dieser Begriff an Impressionen und Lichtspielen erwecken kann.“²

Angeregt wurde Debussy bei seiner Titelwahl vermutlich durch die „Nocturne“ betitelten Gemälde von James Abbott McNeil Whistler (vgl. Informationsblatt 2)

Debussy über die drei Sätze des Werkes

Im Programmheft der Uraufführung wurden die folgenden Erläuterungen zu den drei Sätzen des Werkes abgedruckt:

„Nuages: das ist der Anblick des unbeweglichen Himmels, über den langsam und melancholisch die Wolken ziehen und in einem Grau ersterben, in das sich zarte weiße Töne mischen.

Fêtes: das ist der tanzende Rhythmus der Atmosphäre, von grellen Lichtbündeln für Augenblicke erhellt; ein Aufzug phantastischer Gestalten nähert sich dem Fest und verliert sich in ihm. Der Hintergrund bleibt stets der gleiche: das Fest mit seinem Gewirr von Musik und Lichtern, die in einem kosmischen Rhythmus tanzen.

Sirènes: das ist das Meer und seine unerschöpfliche Bewegung; über die Wellen, auf denen das Mondlicht flimmert, tönt der geheimnisvolle Gesang der Sirenen, lachend und in der Unendlichkeit verhallend.“³

Über die Behandlung der Singstimmen in *Sirènes*

Im dritten *Nocturne* erweitert Debussy den orchestralen Klangapparat um einen Frauenchor. Die sechzehn Sängerinnen (je acht Soprane und Mezzosoprane) singen dabei keinen Text, sondern eine Folge von nicht näher spezifizierten Vokalen. Ziel dieser neuartigen

² Zit. nach Schnebel 1977, S. 71.

³ Ebd.

Verwendungsweise des Chores, die unter anderem von Maurice Ravel (*Daphnis et Chloé*) sowie in abgewandelter Form von György Ligeti aufgegriffen wurde, ist die Verschmelzung von vokalen und instrumentalen Klangfarben. So schreibt Debussy am 30. Dezember 1903 an einen unbekanntem Empfänger:

„Was das dritte Nocturne betrifft (jenes mit den Frauenstimmen), möchte ich Sie bitten, darauf zu achten, dass die Choristen im Orchester platziert sind und nicht davor stehen, da sich sonst ein Effekt einstellen würde, der jenem, den ich gesucht habe, diametral entgegengesetzt ist. Die Gruppe der Gesangsstimmen darf keine größere klangliche Bedeutung haben als irgendeine andere Orchestergruppe; d.h. sie darf nicht ‚hervortreten‘, sondern muss sich mischen.“⁴

⁴ Debussy 2005, S. 812.

Informationsblatt 2: Musik – Malerei - Natur

Debussy und die Malerei

In seinen Werken erschloss Debussy der Musik an der Schwelle zur Moderne neue Klang- und Ausdruckswelten. Dabei ließ er sich nicht nur von der Natur, sondern auch von anderen Kunstformen inspirieren. So bekannte er 1913 in einem Brief an Edgard Varèse: „[...] ich liebe die Bilder beinahe ebenso sehr wie die Musik“.⁵

Debussy und Whistler

Zu den Malern, die Debussy besonders schätzte, zählte James Abbott McNeil Whistler (1834–1903). Der in Amerika geborene Künstler, den Debussy zu Beginn der 1890er Jahre vermutlich im Haus des Dichters Stéphane Mallarmé kennenlernte, versah ca. 50 seiner Bilder mit dem Titel „Nocturne“.

Dass Debussy sich bei seiner Titelwahl von Whistler anregen ließ, legt ein Brief an den berühmten Geiger Eugène Ysaÿe nahe. So schreibt er 1894 über das später verworfene Projekt von drei *Nocturnes* für Geige und Orchester (s. Informationsblatt 1):

„Im Ganzen ist es ein Versuch über die verschiedenen Klangmöglichkeiten einer einzigen Farbe wie es zum Beispiel in der Malerei eine Studie in Grau wäre.“⁶

Zeitgenössische Stimmen zur Uraufführung von Debussys *Nocturnes*

Die Nähe von Debussys Musik zur Malerei wurde bereits von den Zeitgenossen hervorgehoben. So schrieb Gaston Carraud in der Tageszeitung *La Liberté*:

„Wie der Maler die Farben eines Prismas, so versteht er [Debussy] sich darauf, beraten von einem feinen und sehr sicheren Geschmack, die Harmonien und Klangschattierungen zu mischen, nach Verhältnissen, die sich ständig erneuern.“⁷

Und Pierre de Bréville berichtete im Januar 1901 im *Mercure de France* über die Aufnahme des Werkes durch die Kritiker:

„Die meisten griffen auf Analogien zurück und sagten: „Das ist musikalischer Whistler“ – eine Aussage, die sich auch umdrehen lässt und erlaubt zu erklären, dass es sich bei Whistler um Debussy im Bereich der Malerei handelt.“

⁵ Debussy 2005, S. 1389.

⁶ Debussy 2005, S. 222.

⁷ Zit. nach Lang-Becker 1982, S. 43f.

Debussy über die Unterschiede von Malerei und Musik

In seinen Schriften äußerte sich Debussy wiederholt zum komplexen Verhältnis von Musik und Malerei. Neben Ähnlichkeiten und Analogien hob er dabei immer wieder die Unterschiede zwischen beiden Kunstformen hervor. So schrieb er im Februar 1906 an seinen Stiefsohn, den Komponisten Raoul Bardac:

„Sammeln Sie Eindrücke. – Beeilen Sie sich nicht, diese sofort aufzuzeichnen... Die Musik ist der Malerei insofern überlegen, als sie die verschiedenen Variationen der Farbe und des Lichtes zusammenbringen und in einem Werk vereinen kann. Eine Wahrheit, die trotz ihrer Einfachheit oft übersehen worden ist.“⁸

Natur

Von einer anti-akademischen Grundhaltung geprägt, war es Debussy ein wichtiges Anliegen, herkömmliche Wahrnehmungsmuster zu durchbrechen und die Musik von verknöcherten Form- und Darstellungskonventionen zu befreien. Ähnlich wie die impressionistischen Maler betrachtete er dabei die Natur als wichtige Lehrmeisterin und unerschöpfliche Inspirationsquelle:

„Auf jeden Fall versuche ich, die gängige Musik zu vergessen, weil sie mich daran hindert, jene zu hören, die ich noch nicht kenne oder erst ‚morgen‘ kennen werde. Warum sich an das halten, was man nur zu gut kennt? [...] Die Musiker hören nur die Musik, die von geschulten Händen geschrieben wurde, die der Natur eingeschriebene hören sie nie. Den Sonnenaufgang betrachten ist viel nützlicher, als die Pastorsymphonie hören. [...] Hören Sie auf keines Menschen Rat, sondern auf den Wind, der vorüberweht und uns die Geschichte der Welt erzählt.“⁹

In vielen Werken Debussys äußert sich die Bezugnahme auf Naturvorgänge schon auf der Ebene der Titel. Man denke etwa an den ersten Satz der *Nocturne* „Nuages“ (Wolken), das wenige Jahre später komponierte Orchesterwerk *La Mer* oder das Klavierstück *Reflets dans l'eau* („Spiegelungen im Wasser“). Debussys intensive künstlerische Auseinandersetzung mit Naturprozessen gründete dabei auf der Überzeugung, dass die Musik sich hierfür in besonderer Weise eigne:

„Im Grunde genommen wenden unsere symphonischen Maler keine besonders große Aufmerksamkeit auf die Schönheit der Jahreszeiten. Sie studieren die Natur aus Werken, in denen sie einen unangenehm künstlichen Anblick bietet, wo die Felsen aus Pappmaché bestehen und das Laub aus bemalter Gaze. Nun ist aber die Musik gerade die Kunst, die der

⁸ Debussy 2005, S. 942.

⁹ Debussy 1991, S. 54ff.

*Natur am nächsten steht, sie am subtilsten einfängt. Trotz ihres Anspruchs, vereidigte Übersetzer zu sein, können uns die Maler und Bildhauer von der Schönheit der Welt nur eine ziemlich freie und immer bruchstückhafte Darstellung geben. Sie erfassen und halten nur einen einzigen Aspekt, einen einzigen Augenblick fest; der Musiker allein hat das Vorrecht, die ganze Poesie der Natur und des Tages, der Erde und des Himmels zu fassen, ihre Atmosphäre wiederzugeben und ihren gewaltigen Pulsschlag in Rhythmen ausströmen zu lassen.*¹⁰

¹⁰ Ebd., S. 244f.

Arbeitsblatt 1: Raumwirkungen in *Fêtes*

In einem Einführungstext zu seinen *Trois Nocturnes* schreibt Claude Debussy über das zweite Orchesterstück *Fêtes*:

„Fêtes: das ist der tanzende Rhythmus der Atmosphäre, von grellen Lichtbündeln für Augenblicke erhellt; ein Aufzug phantastischer Gestalten nähert sich dem Fest und verliert sich in ihm. Der Hintergrund bleibt stets der gleiche: das Fest mit seinem Gewirr von Musik und Lichtern, die in einem kosmischen Rhythmus tanzen.“

Zu den zentralen Merkmalen von *Fêtes* zählen das Wechselspiel von Nähe und Ferne und die Suggestion von Klangbewegungen. Die verschiedenen räumlichen Effekte erzeugt Debussy dabei mit rein kompositorischen Mitteln. So verwendet er im Gegensatz zu anderen Komponisten (man denke z.B. an die Ferntrompeten in Verdis Requiem oder das Fernorchester in Mahlers 2. Symphonie) keine Fernaufstellung der Instrumente. Ein eindrucksvolles Beispiel für dieses virtuose Spiel mit einer imaginären Räumlichkeit findet sich im Mittelteil von *Fêtes*.

Aufgaben

1. Höranalyse

- a) Hören Sie den Mittelteil von *Fêtes* zunächst mehrmals ohne Partitur und berücksichtigen Sie dabei einige der folgenden Fragen:
- Welchen Charakter hat die Musik und wie lässt sich ihr Klangbild und ihre Bewegungsform beschreiben?
 - Welcher räumliche Eindruck entsteht?
 - Wie lässt sich der musikalische Entwicklungsprozess beschreiben? (Welche Phasen/Abschnitte lassen sich unterscheiden?)
 - Haben Sie bestimmte stilistische Assoziation? (An was erinnert Sie die Musik?)
 - Wie geht Debussy mit dem Orchester um? (Welche Instrumente und Spielweisen verwendet er?)

2. Analyse anhand der Partitur

Vertiefen Sie die Analyse anhand der Partitur (Bsp. 1):

- a) Machen Sie sich zunächst mit dem Notenbild vertraut (Schlüssel, transponierende Instrumente, Spiel- und Vortragsbezeichnungen).
- b) Markieren Sie die verschiedenen Phasen des musikalischen Entwicklungsprozesses.
- c) Beschreiben Sie möglichst präzise, welche Raumwirkung entsteht und mit welchen musikalischen Mitteln diese erzeugt wird (Instrumentation, Dynamik, Register, Tonhöhe...).
- d) Was passiert ab Takt 154 bzw. 156?

Anmerkungen

Übersetzung französischer Vortrags- und Spielanweisungen

Takt	Anweisung	Übersetzung
116	Modéré (mais toujours très rythmé)	Mäßig (aber immer sehr rhythmisch)
124	(sourdines)	(Dämpfer)
132	un peu rapproché	etwas näher
139	(ôtez les sourdines)	(Dämpfer abnehmen)
156	vibrant (sans dureté)	vibrierend (ohne Härte)
170	très soutenu	sehr gehalten

Arbeitsblatt 2: Die Anfangspassage von *Sirènes*

Im dritten *Nocturne* erweitert Debussy den orchestralen Klangapparat um einen Frauenchor. Der Titel „*Sirènes*“ bezieht sich dabei auf jene mythischen Fabelwesen, die mit ihrem betörenden Gesang die Schiffer auf dem Meer bezauberten, um sie dann in den Tod zu treiben.

Aufgaben

1. Höranalyse

Hören Sie die Anfangspassage (T. 1–11) zunächst ohne Partitur.

Welche Naturvorgänge evoziert die Musik und welche Assoziationen löst sie bei Ihnen aus?

Wie verwendet Debussy das Orchester und wie den Chor?

Wo nehmen Sie Veränderungen der Klangfarbe und der Bewegungsform wahr?

2. Analyse anhand der Partitur

Vertiefen Sie die Analyse anhand der Partitur (Notenbeispiel 2):

a) In welche Phasen lässt sich die Anfangspassage (T. 1–11) untergliedern?

b) Beschreiben Sie die verschiedenen Phasen möglichst präzise und achten Sie dabei besonders auf die Instrumentation, die Harmonik und die Bewegungsform.

3. Interpretation

Zu den faszinierendsten Aspekten von Debussys Musik gehören ihre evokative Kraft und ihre Sinnlichkeit. So bemerkt der Komponist und Musikwissenschaftler Dieter Schnebel in einem Text mit dem Titel „*Sirènes* oder der Versuch einer sinnlichen Musik“:

„Der Hörer wird von solch klingender Luft umfassen. Mal hüllt sie ihn ein, mal läßt sie ihn erschauern; teils sind es wachmachende, prikelnde Reize der ihn umgebenden schwingenden Luft, teils eher einlullende. Also wird der Klang unmittelbar sinnlich erfahren – und zwar nicht nur übers Ohr, sondern gewissermaßen auch taktil: die Vibrationen berühren, ja gehen unter die Haut; fast lassen sie sich noch riechen und schmecken und selbst noch mit den Augen wahrnehmen [...].“¹¹

Und Debussy selbst schreibt in einem Einführungstext zu seinem Werk:

„Sirènes: das ist das Meer und seine unerschöpfliche Bewegung; über die Wellen, auf denen das Mondlicht flimmert, tönt der geheimnisvolle Gesang der Sirenen, lachend und in der Unendlichkeit verhallend.“

¹¹ Schnebel 1977, S. 73.

Resümieren Sie vor dem Hintergrund dieser Bemerkungen die Ergebnisse Ihrer Analyse.
Können Sie Schnebels Ausführungen zur sinnlichen Wirkung von Debussys Musik
nachvollziehen?

jener Schwingungen der Luft und deren Veränderungen sowohl in der Horizontalen – die Abfolge von Schwingungsverläufen –, als auch in der Vertikalen – deren simultane Kombinationen –, welche freilich sekundär wiederum figuratives, ja symbolisches Wesen annehmen. So begegnet in Sirènes zunächst ein Klang in harmonischen Schwingungsverhältnissen: ein Fis-Spektrum wird aufgebaut. Die Kontrabässe bilden den Basisklang der Quint (Fis-Cis), der in den Violoncelli (eine Oktave höher) bereits zu pulsieren beginnt. Die Harfe bringt einen nach »oben« führenden Bewegungsimpuls, der von den Hörnern unter Einführung »höherer« Töne des Spektrums aufgefangen wird, aber in den Klarinetten wiederum mit noch »höheren« Spektraltönen quasi ein Echo findet.

A 44

Die nächsten Takte variieren die drei verschiedenen Schwingungsimpulse von Takt 1 – so T. 3 durch Häufung der Klarinettenfiguren, T. 4 durch Auffüllen der Harfenfiguren zu regelmäßigem Pulsieren. Die folgenden drei Takte bringen eine variierte Wiederholung des Vorgangs von T. 1–4 über dem Ton A (andere Farben: EH + Fg statt Hr, Ob statt Kl). T. 8–11 ist eine weitere Variation, diesmal über den Ton C unter stärkerer Einbeziehung der oberen Teile des Spektrums und mit Streichertrémoli, sowie in untriotiertem Metrum ($\frac{1}{4}$ bzw. $\frac{8}{8}$ statt $\frac{12}{8}$).

Demnach nimmt man in den Schwingungsspektren zu Anfang von Sirènes erst einen aus der Tiefe heraufdrängenden Impuls wahr, der weich abgefangen wird, dann oben nachzittert; welcher Vorgang sich wiederholt und in regelmäßige Auf-Ab-Bewegungen übergeht. Ein zweiter Anlauf der drei Impulsbewegungen, der wiederum in das regelmäßige Auf-Ab hineingeleitet, und schließlich ein dritter in fahleren Farben und in starker Vibration. Symbolischer – und unter assoziativer Erinnerung an analog klingende Vorgänge läßt sich der Schwingungsverlauf dieser ersten elf Takte der Sirènes – zumal wenn man die Tonhöhenlinien berücksichtigt – auch folgendermaßen beschreiben: eine anrollende, aufspritzende Woge, die sich im Rückgang mächtig, nochmals leicht wirbelnd nachläuft; dies ein zweites Mal, und nun ein allmähliches Einpendeln

zu regelmäßig anbrandenden Wellen. Und wieder die aufspritzende Woge, die sich zur hin und her rollenden Wellenbewegung säufigt, diesmal aber in anderen Farben schillernd. Schließlich kommt noch das Fächeln des Windes hinzu. In alledem aber tönen die umschmeichelnden Rufe der Sirenen, erst fast unmerklich, dann zweimal kurz hörbar werdend und wieder verschwindend. 7

Also schafft die Drastik der in bestimmter Weise strukturierten Armsphäre auch bestimmte Inhalte. Tatsächlich wirken die summenden Frauenstimmen als solche der Sirenen, insofern sie nämlich in die Wellenbewegungen mit ihren warmen Spektren eingebettet sind, sowohl in die realen der schwingenden Luft als auch in die symbolischen, welche eben diese darstellt. Nachdem die Sirenenlaute erst kaum wahrnehmbar und mit dem »Spiel der Wellen« vermischt erschienen, treten sie im folgenden drängender hervor. Eine schalmeiarartige Figur des Englischhorns leitet in wirkliche Lockrufe über (Partitur S. 75, T. 5), die sich bald zu strömenden Gesängen steigern, welche von den Wellenfiguren der umgebenden Musik getragen werden. Die Wogen geraten kurz in Unruhe, während der die Stimmen verstummen (S. 83, T. 3 f); dann setzt der Gesang wieder ein, führt zu einem ersten schwelgerischen Höhepunkt (S. 87, Ziffer 5) und geht zurück, derweil sich das Jeu des Vagues beruhigt. Die siestaähnliche Stille (S. 85 »un peu plus lent«) wird von weichen Wellen durchzogen (Figuren in Terzparallelen, die alternierend durch die Instrumente wandern). Der Sirenen Gesang tönt »doux et soutenu« – und eigentlich müde und schlaff, dadurch erst recht betörend (wieder die Nonenakkorde der naturtönigen Spektren und eine ähnliche Folge der Grundtöne wie zu Beginn: dort Fis, A, C, hier Des, C, A). Das »belebt sich hauptsächlich im Ausdruck« (S. 91, Ziffer 6) und führt zu einem zweiten, allerdings rein instrumentalen Höhepunkt, während dessen die Stimmen pausieren (S. 93, Ziffer 7). Dem folgt nochmals das Spiel der Wellen zusammen mit dem müden Gesang, nun aber nicht »süß«, sondern »verhalten ausdrucksvoll« (S. 95, Ziffer 8), bald auch drängend und nochmals in die ziehenden großen Melodien mündend, die sich jetzt endgültig verströmen (S. 101 f.). »Doux et expressif« ertönt ein letztes Mal die müde Stelle – in großer Ruhe (S. 106, T. 2 f., über einem langstehenden Spektrum), befriedigt oder resigniert? In der Coda geht die Beruhigung weiter, »plus lent et en retent jusqu'à la fin«, während dessen die Sirenentöne im allgemein zarten und fernen Klang und in den letzten Wellenbewegungen untergehen. Die Beschwörung des mythischen Gesangs der Sirenen durch Gestaltung ihrer Atmosphäre ist zu Ende und sie versinken in ihr, mit ihr.

Die Strukturierung solch luftiger Bereiche geschieht beim frühen Debussy nach den Modellen von Vorgängen der Natur, des Lebens – oder aber eben von erfahrungsträchtiger Mythologie. Derartige Prozesse werden gleichsam phonographisch aufgenommen und ins Medium der Musik transformiert. (Daß Filmmusik seit je starke Affinität zu Debussy

125

Fl.
Hb.
C.A.
Cl.
Bns

Cors

1
2
3
Tnp.

Trb.
er
Tuba

Timb.

Hrp. 1
Hrp. 2

Vns 1
Vns 2
Alt.
Vlles
div.
Cb.
div.

un peu rapproché
p

un peu rapproché
p

126

Fl.
Hb.
C.A.
Cl.
Bns

Cors

1
2
3
Tnp.

Trb.
er
Tuba

Timb.

Hrp. 1
Hrp. 2

Vns 1
Vns 2
Alt.
Vlles
div.
Cb.
div.

p

p

p

165

FL. 1 2
Hb. 1 2
C.A.
Cl. 1 2
Bos 1 2
Cors
Tnp. 1 2 3
Tbn. 1 2 3
Tuba
Timp.
Cymb.
Tamb.
Hrp. 1 et 2
Vas 1
Vas 2
Alt.
Vlcs div.
Cb.

162

FL. 1 2
Hb. 1 2
C.A.
Cl. 1 2
Bos 1 2
Cors
Tnp. 1 2 3
Tbn. 1 2 3
Tuba
Timp.
Cymb.
Tamb.
Hrp. 1 et 2
Vas 1
Vas 2
Alt.
Vlcs div.
Cb.

166

Fl. 1 2

Hb. 1 2

C.A.

Cl. 1 2

Bns 1 2

Cors 1 2 3

Tip. 1 2 3

Trb. 1 2 3

Tuba

Timb.

Cymb.

Tamb.

Hrp. 1 et 2

Vns 1

Vns 2

Alt.

Vlcs dix.

Cb.

170

Fl. 1 2

Hb. 1 2

C.A.

Cl. 1 2 3

Bns 1 2 3

Cors *ff* très soutenu

Tip. *ff* très soutenu

Trb. *ff* très soutenu

Tuba *ff* très soutenu

Timb. *ff*

Cymb. *ff*

Tamb. *ff*

Hrp.

Vns 1 *ff*

Vns 2 *ff*

Alt. *ff*

Vlcs *ff*

Cb. *ff*

BSP 2

III. Sirènes

Modérément animé

3 FLÛTES
2 HAUTOIS
1 COR ANGLAIS
2 CLARINETTES
en LA
[et en Sib]

3 BASSONS

4 CORS
en FA

3 TROMPETTES
en FA

1^{re} HARPE
2^{de} HARPE

8 SOPRANOS

8 MEZZO-SOPRANOS
1, 2, 3, 4
5, 6, 7, 8

Modérément animé
(sourdines)

1^{er} VIOLONS
2^{de} VIOLONS
ALTO
VIOLONCELLES
CONTREBASSES
div.

A 51

Fl. 1
Hb.
C.A.
Cl. 1
Bass

Cors 1, 2, 3, 4

Trp.

Hrp. 1
Hrp. 2

Sop.

1, 2, 3, 4
Mc-Sop
5, 6, 7, 8

Vns 1
Vns 2

Alt. div.

Vlcs

Cb. div.

Besucherstatistik der geöffneten Generalproben der Berliner Philharmoniker in den Jahren 2005 – 2011.

Geöffnete Generalproben - betreut durch Education-Abteilung

	Anzahl der GPS	Zuschauer / Schüler
2005	5	750
2006	9	1500
2007	7	1500
2008	6	1200
2009	11	1800
2010	6	1500
2011	9	3000
	53	11250

Quelle: A. Schmolke

Neurokognition HfM Detmold

1

Was uns nicht interessiert – ob wir wollen oder nicht

In

- ▶ jedem Konzert
- ▶ jedem Vorlesung
- ▶ jedem Diavortrag
- ▶ jeder Predigt
- ▶ jeder Vorstandssitzung

findet kollektive Datenverarbeitung statt – im „Publikum“.

Gibt es Gesetzmäßigkeiten, die wir kennen sollten?

© HfM Detmold | Musikpublizistik | Joachim Thahmann

2

Was uns nicht interessiert | Das Party-Phänomen

Das Party-Phänomen beweist:

- ▶ Wir können unsere Aufmerksamkeit lenken.
- ▶ Wir können Signale verstärken.
- ▶ Wir können Signale herausrechnen.
- ▶ Wir können Signale verpassen.

Beispiele:

- Spielende Kinder
- Bahnstrecken-Anlieger
- Stein im Schuh
- Sonnenphänomen / Hamm Uentrop

Warum gibt es solche Filter?

© HfM Detmold | Musikpublizistik | Joachim Thahmann

3

Was uns nicht interessiert | Das Kapazitäts-Problem

Die Kapazität unserer Wahrnehmung ist begrenzt.
Deswegen besitzen wir Filter, die uns schützen.
Unser Gehirn verfügt über ein raffiniertes
Drainagesystem.

Von tausenden Eindrücken der Gegenwart
erreichen lediglich drei oder vier unser Bewusstsein.
Der Rest geht verloren:

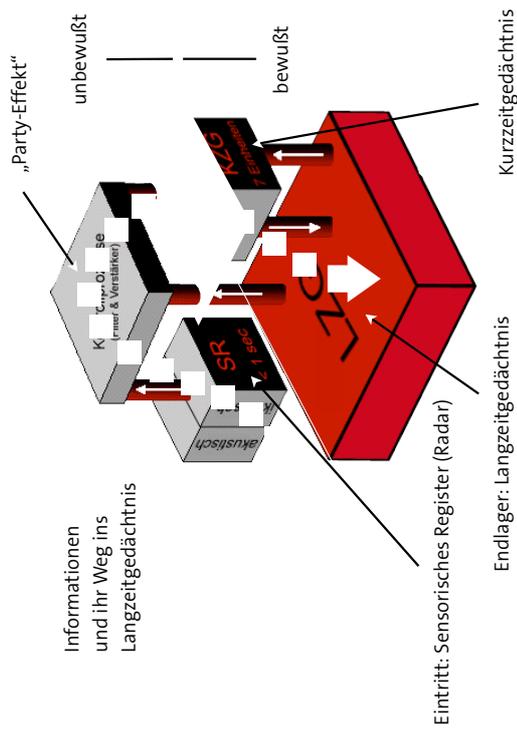
- Stoffwechselfvorgänge
- Herzschlag
- Atmung
- Geräusche
- Gerüche ...

Wer oder was entscheidet darüber, was verloren geht?

© HfM Detmold | Musikpublizistik | Joachim Thahmann

4

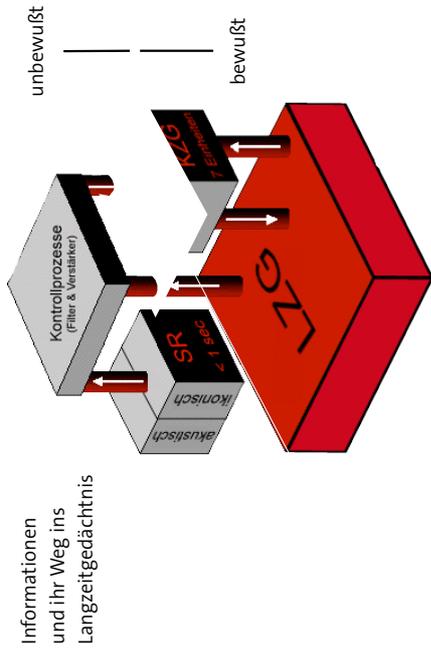
Was uns nicht interessiert | Der Informationsfluss



© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thraumann

5

Was uns nicht interessiert | Die Bewusstseinsgrenze



© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thraumann

6

Was uns nicht interessiert | Das Sensorische Register

Das Sensorische Register ist auf der ständigen Suche nach Informationen, die für uns wichtig sein könnten:

- zum Überleben
- zum Lustgewinn

Die Aktivität des SR kann von uns bis zu einem gewissen Grade gedämpft werden (Schlaf, Trance, Flow, Meditation ...)

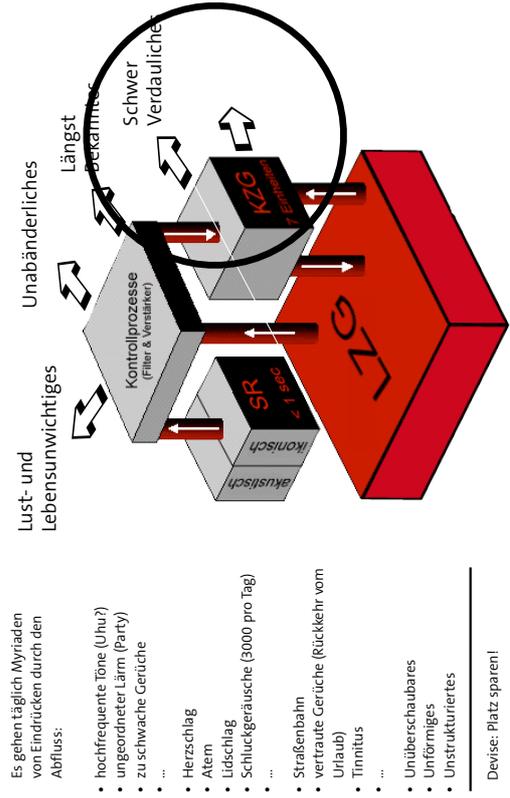
Die Kontrollprozesse fungieren als Vorsortierung. Sie sind ein leistungsfähiger Begrenzer.

Nach welchen Kriterien arbeitet dieser Junk-Filter?

© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thraumann

7

Was uns nicht interessiert | Die Filter vor dem Langzeitgedächtnis



© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thraumann

8

Was uns nicht interessiert | Exkurs: Chunking

Unser Kurzzeitspeicher verfügt über eine geniale Form der Datenkompression: das Chunking.

- Wir sind an Einzelinformationen nicht interessiert.
- Wir möchten gern immer sofort Sinnabschnitte bilden (Chunks = handliche Pakete).
- Wir hören nicht wie ein Zählwerk des DVD-Spielers, sondern wir sind dazu gezwungen, in den auf uns eindringenden Sinneseindrücken Gruppen zu suchen.
- Beim Abspeichern erhält jedes Paket ein Etikett, was zwei wesentliche Vorteile bietet:

1. Das Paket reduziert die darin enthaltenen Informationen auf eine einzige übergeordnete. (Datenkompression wie in der mp4-Technologie).
 2. Das Etikett erleichtert die Einordnung in unseren Langzeitspeicher.
- Wir lieben Zäsuren. Wir lieben den Überblick.

Was passiert, wenn ein Redner sich dem Chunking sperrt?

- Politiker
- Langweiler ..

© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thahmann

9

Was uns nicht interessiert | Exkurs: Chunking

Nicht nur Redner tun dies – auch Schreiber verstoßen gegen das Verlangen nach Überschaubarkeit:

Denken Sie, wie tragisch der Krieger, der die Botschaft, die den Sieg, den die Athener bei Marathon, obwohl sie in der Minderheit waren, nach Athen, das in großer Sorge, ob es die Perser nicht zerstören würden, schwebte, erfochten hatten, verkündete, brachte, starb.

Und Musiker:

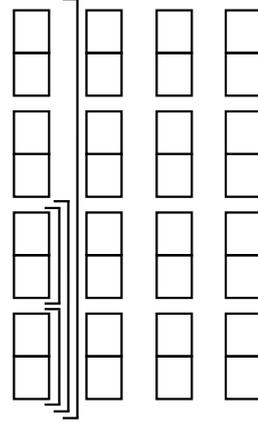
- Unser Gehirn hat an Einzelönen kein Interesse.
- Wir möchten gliedern.
- Ein metrisches Raster hilft uns bei der Orientierung, denn es lässt Einschnitte nicht nur erfahren, sondern ahnen.

© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thahmann

10

Was unsere Kunst attraktiv macht | Die omnipräsente Ordnung

Das Geheimnis: eine metrische Gliederung in 2er Potenzen



Mozart: Sonate Nr. 11 A-Dur
(Alla Turca) KV 331
1. Satz: Andante grazioso

... über 100 Einzeltöne,
und doch eingängig ..

... und die 2. Wiener Schule?

64

© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thahmann

11

Was uns nicht interessiert | Erinnerung: Der Stroop-Effekt

Unsere hauptsächlich angewendete Verarbeitungstechnik von Buchstaben ist Lesen (und nicht die Farbe der Buchstaben erkennen).

Bei der Verarbeitung von Reizen drängt sich nicht nur der am leichtesten zu verarbeitende Reiz auf, sondern auch die am häufigsten zum Erfolg führende Verarbeitungsart (Stroop-Effekt).

Daher haben wir Schwierigkeiten, neue Verarbeitungstechniken für uns zu akzeptieren.

Wie geht es Zuhörern unserer Konzerte/Schülern unseres Unterrichts, wenn sie

- a) am Chunking gehindert werden und
- b) nicht dieselben Verarbeitungstechniken von Musik kennen, die wir seit Jahren an uns trainieren?

© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thahmann

12

Was uns nicht interessiert | Erinnerung: Der Stroop-Effekt

Da wir in einer sich optisch schnell wandelnden Zeit leben, sind wir gewohnt, unseren Sehsinn als ersten, überlebenswichtigen Sinn einzusetzen.

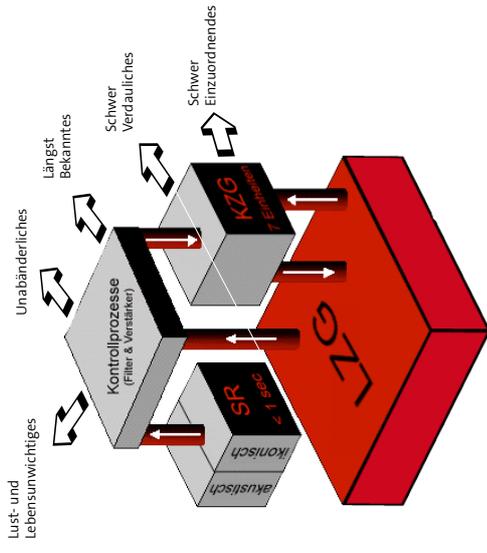
In einer vorwiegend auditiv angelegten Veranstaltung sehen „Neulinge“ deswegen optische (vertraute!) Signale geradezu herbei.

Deren Decodifizierung kennen sie von Kindesbeinen an – sie haben nie gelernt, sich auditiv in komplizierter musikalischer Architektur zurechtzufinden.

© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thraumann

13

Was uns nicht interessiert | Der 5. Filter



Wir sehen uns nach Ordnung.

Wir lieben Hierarchien.

Wir brauchen Schubladen.

Wir möchten Beziehungen zu Bekanntem herstellen.

Beispiel: Schachspieler ...

© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thraumann

14

Was uns nicht interessiert | Gedächtnis und Hierarchie

191 419 181 939 194
5

Schubladen-Finder sind schnell, effektiv und damit leistungsfähig.

Bitte prägen Sie sich diese Zahlen in 10 Sekunden ein.

© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thraumann

15

Was uns nicht interessiert | Gedächtnis und Hierarchie

191 419 181 939 194
5

Einer von Ihnen erhält jetzt eine Hilfe – den Hinweis auf eine „Schublade“ und sieht sich daraufhin die Zahlen noch einmal für drei Sekunden an.

© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thraumann

16

Was uns nicht interessiert | Gedächtnis und Hierarchie

191 419 181 939 194
5

© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thahmann

17

Was uns nicht interessiert | Gedächtnis und Hierarchie

1914 1918 1939 1945

© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thahmann

18

Was uns nicht interessiert | Gedächtnis und Hierarchie

1914 1918 1939 1945

© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thahmann

19

Was uns nicht interessiert | Das Experiment Rosenhan

Wir merken uns nur das in Teilen Vertraute.

Komplett fremde Gedankenwelten haben es deswegen schwer.

David Rosenhan wollte 1962 seinen Kollegen beweisen,
dass sie nur sehen, was sie erwarten.

Er schmuttelte 1973 acht Simulanten in Psychatrien ein
und schärfte ihnen ein, sich ganz normal zu verhalten
und die Reaktion der Pfleger genau zu protokollieren ...

© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thahmann

20

Was uns nicht interessiert | Ungenau, aber unglaublich effektiv

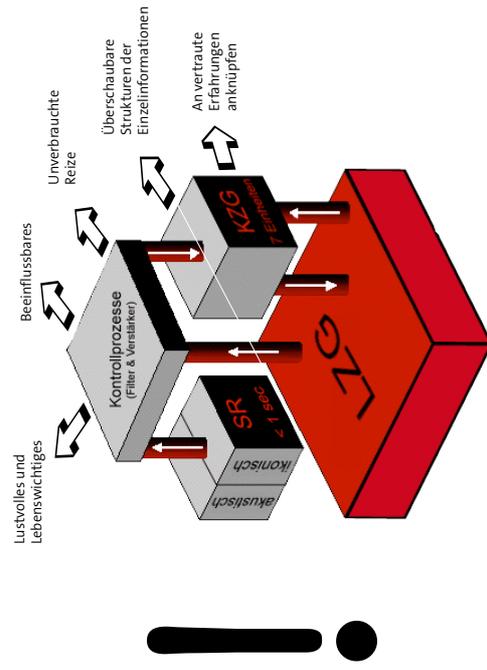
Unser Gehirn hat sehr wenig mit einer Festplatte zu tun.

- ▶ Es wirkt selektiv – auch ohne unseren Einfluss.
- ▶ Es wirkt stark vereinfachend.
- ▶ Es zerlegt die Ereignisse in Bekanntes und Unbekanntes und „merkt“ sich nur die Differenz. Die lässt es an dem Bekannten andocken.
- ▶ Beim Erinnern ruft es die gespeicherten Ereignisse nicht 1:1 ab – es „baut sie“ vielmehr „nach“ (vgl. Trauma-Therapie).
- ▶ Die damit einhergehende Ungenauigkeit ist die Voraussetzung für Kreativität.

© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thraumann

21

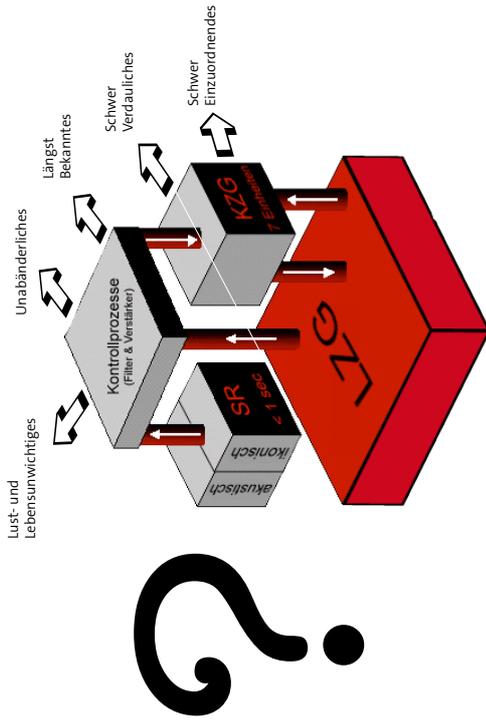
Was uns nicht interessiert | Die fünf Erfolgs-Voraussetzungen



© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thraumann

23

Was uns nicht interessiert | Die fünf Junk-Filter im Überblick



© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thraumann

22

Was uns nicht interessiert | Vermittlung und Neurobiologie

1. Lustvolles und Lebenswichtiges bieten
2. Das Publikum beteiligen
3. Unverbrauchte Reize einflechten
4. Auf überschaubare Strukturen der Einzelinformationen achten
5. An vertraute Erfahrungen anknüpfen

* Herr der Ringe V, Harry Potter VII, Musikantenstadl ...

© HM Demold | Musikpublizistik | Joachim Thraumann

24

- Team Name **Team Tinitus**
- Titel: **Bildung in klassischer Musik**

Studenten

- Gitte Hellwig - Film (Animation), Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam
- Stefanie Reinicke - IT-Systems Engineering, Hasso-Plattner-Institut Potsdam
- Thomas Schörner - Psychologie, Humboldt-Universität Berlin
- Lisa Vogel - Psychologie, Universität Potsdam
- Alexander Yohannes - Biomedical Sciences, University of Aberdeen

Lehrer

- Julia Leihener, Deutsche Telekom AG, Creation Center T Labs
- Alexander Nolte, PCH Berlin - Los Angeles GmbH, Studio Berlin
- Katja Thoring, Hochschule Anhalt, Fachbereich Design, Produktdesign

Partner

Die Kammerakademie Potsdam (KAP) ist ein professionelles Orchester, dessen Hauptaktivitäten Konzerte, Opernproduktionen, Touren, CD Aufnahmen, und Programme für Kinder und Erwachsene sind. Die meisten Produktionen werden im Nikolausaal in Potsdam und im Palasttheater Sanssouci gespielt. Seit einigen Jahren ist die KAP in zahlreichen Projekten der Musikbildung engagiert

HMW-Question

Wie können wir nachhaltig Menschen mittleren Alters für klassische Musik in der Region Brandenburg begeistern? (Oder: Wie können wir für unseren Nutzer Johann zur Kammerakademie Potsdam bauen, sodass er klassische Musik als Bereicherung seines Lebens entdeckt?)

Titel des Prototypen

unerhoert.de - Die KAP Collection

Beschreibung des Prototypen

Mit unerhoert.de wollen wir der Kammerakademie Potsdam ein zweites, moderneres Gesicht geben. Inspiriert von den Panini-Fußballer-Stickern ist unerhoert.de ein Online-Sammelalbum für Musiker der Kammerakademie. Die "Sticker" sind als QR-Codes für Smartphones überall in Brandenburg und als Internet-Link auf regionalen Produkten verteilt. Der Name unerhoert.de erzeugt je nach Kontext (Bauarbeiten, Preise, Parkplatz...) andere Assoziationen und sorgt dafür, dass die Nutzer aus Neugier die Website besuchen und nicht schon vom Wort "Klassik" abgeschreckt werden.

Auf der spielerisch und unkonventionell gestalteten Seite wird der Nutzer aufgefordert, sein Online-Orchester bis zum nächsten Konzert zu füllen, indem er ausreichend Codes sammelt. Ist das animierte Orchester vollständig besetzt, erhält er eine Freikarte. Jeder gesammelte Musiker stellt sich in einem Steckbrief kurz vor und präsentiert in einem kurzen Video eine Lieblingsstelle aus einem zur Wahl stehenden Stück.

Die witzigen Portraits der Musiker und die Möglichkeit, das Konzert mitzugestalten erzeugen eine emotionale Bindung zum neuen Konzertbesucher. Dadurch, dass dieser einige Musiker und Stücke bereits etwas kennt, findet er Anknüpfungspunkte für seine Aufmerksamkeit während des Konzerts.

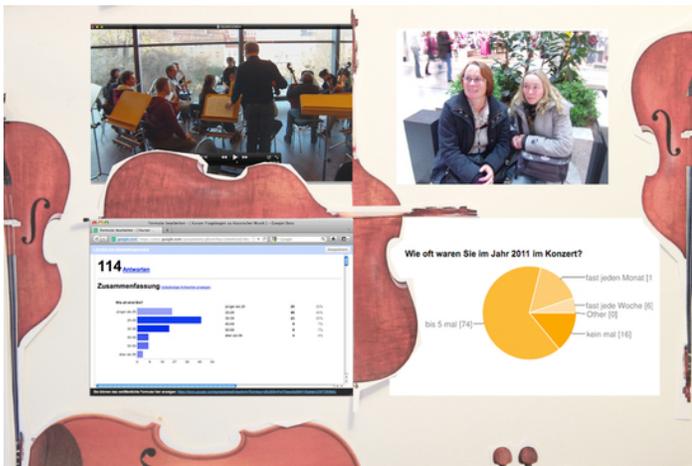
Herausforderung / Bedürfnisse

Der typische Sinfonie-Konzertbesucher der Kammerakademie Potsdam ist meist Rentner und hat viel Freizeit. Einer der Hauptursachen: Viele jüngere Menschen haben in der Schulzeit kaum Kontakt zu klassischer Musik gehabt und deshalb können sie damit wenig anfangen. Für Kinder und Jugendliche bietet die Kammerakademie deshalb viele Projekte an, die sie auch an klassische Musik heranführen. Nur wie können sie nachhaltig die Menschen mittleren Alters ansprechen, die zu jung sind, um noch mit Hausmusik groß geworden zu sein, und zu alt, um über die Schulen erreicht zu werden?

Erkenntnisse

In unserer Recherche haben wir herausgefunden, dass die meisten Menschen klassische Konzerte als steif und versnobt empfinden. Es fällt ihnen schwer, die Musik zu genießen, da diese wie eine unbekannte Sprache ist. Jedoch könnten Konzerteinführungen und eine emotionale Bindung zu den Musikern und ihren Instrumenten eine Brücke schlagen. Wir haben außerdem herausgefunden, dass die Kammerakademie schon ein sehr gutes Angebot für Klassik-Anfänger bietet. Das ist jedoch vielen Leuten noch nicht bekannt.

Bilder



<= Research

ERKLÄRUNG ZUR URHEBERSCHAFT

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur bzw. Hilfsmittel ohne fremde Hilfe angefertigt habe.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Potsdam, den 25.03.2012

Isabel Stegner