



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG

Constanze Wimmer

EXCHANGE DIE KUNST, MUSIK ZU VERMITTELN

*Qualitäten in der Musikvermittlung
und Konzertpädagogik*

Konzerte
Wissenschaft
Museen



STIFTUNG
MOZARTEUM
SALZBURG

Constanze Wimmer

EXCHANGE DIE KUNST, MUSIK ZU VERMITTELN

*Qualitäten in der Musikvermittlung
und Konzertpädagogik*

Gefördert von der

Robert Bosch Stiftung

Konzerte
Wissenschaft
Museen



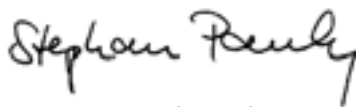
Was macht die Qualität von musikalischen Angeboten für Kinder und Jugendliche aus? Woran soll man sich orientieren, wenn man – als Veranstalter beispielsweise – über mögliche Programme für diese Altersgruppen und für Familien nachdenkt? Was sollen Musikvermittlungs-Projekte für Kinder, Jugendliche und Familien bewirken? Sollen sie vor allem junges Publikum fördern und aktivieren, damit es auch in andere Konzerte kommt? Oder sollen sie – sozusagen „selbstlos“ gedacht – einfach und intensiv die Kreativität und das musikalische Empfinden der Teilnehmer wecken, ohne mit der direkten Absicht verbunden zu sein, sie für den Besuch anderer Konzerte zu motivieren? Und was bedeutet Nachhaltigkeit in diesem Zusammenhang – ist ein gutes Projekt nur eines, das nachhaltig wirkt? Und wie könnte man das messen?

Grundsatzfragen also, die nicht leicht zu beantworten sind. Als wir vor einigen Jahren bei der Stiftung Mozarteum Salzburg begonnen haben, unsere Angebote für Kinder, Jugendliche und Familien neu und grundlegend zu konzipieren, standen wir vor genau solchen Fragen. Die Beantwortung würde ein gutes inhaltliches, mit Erfahrung angereichertes Fundament für die Konzeption von Musikvermittlungs-Programmen bieten, so unsere damalige Sicht. Daher haben wir die nun vorliegende Studie initiiert. Sie ist ein auf Interviews mit zahlreichen Experten aus ganz Europa basierender, durch Expertentreffen profund diskutierter und durch die Autoren konzentrierter Überblick über das aktuelle Erfahrungswissen um die Qualität von Musikvermittlungs-Projekten für Kinder, Jugendliche und Familien. Und sie ist ein Handbuch, das zur Selbstevaluierung dienen kann – um das eigene Angebot, die eigenen Aktivitäten konstruktiv zu hinterfragen, um ein qualitativ besseres Angebot für die jungen und jugendlichen Konzertbesucher zu entwickeln und immer besser zu verstehen, was Musikvermittlung sein und erreichen kann.

Von Herzen möchte ich allen danken, die an der Entstehung dieser umfassenden Studie beteiligt waren und die sie ermöglicht haben: allen voran

Tobias Henn, dem Leiter unserer Projekte für Kinder, Jugendliche und Familien an der Stiftung Mozarteum Salzburg, der diese Studie konzipiert, zusammen mit den Verantwortlichen der Robert Bosch Stiftung auf den Weg gebracht und über den gesamten Zeitraum geleitet hat. Sehr herzlich danke ich auch Prof. Dr.-Ing. Hermann Scholl, der Vorsitzender des Aufsichtsrats der Robert Bosch GmbH sowie Mitglied des Beirates der Stiftung Mozarteum Salzburg ist: Seiner Initiative ist es zu verdanken, dass diese Studie realisiert werden konnte, hat er doch sowohl inhaltliche Fragen in der Diskussion um das Verhältnis von Kindern, Jugendlichen und Familien zur Musik angestoßen und dann auch den Kontakt zwischen der Stiftung Mozarteum und der Robert Bosch Stiftung hergestellt. Die Robert Bosch Stiftung hat sich sowohl in inhaltlich-konzeptioneller als auch in finanzieller Hinsicht enorm tatkräftig und großzügig engagiert und diese Studie überhaupt erst möglich gemacht, wofür wir sehr herzlich Dank sagen möchten. Dieter Berg, Geschäftsführer der Robert Bosch Stiftung, Dr. Olaf Hahn, Bereichsleiter Gesellschaft und Kultur, sowie Frank Albers, Projektleiter Gesellschaft und Kultur, möchte ich herzlich für die vielen Gespräche und für ihren Einsatz für diese Studie danken. Dass Dr. Constanze Wimmer, die an der Anton Bruckner Privatuniversität den Studiengang „Musikvermittlung – Musik im Kontext“ leitet, als Autorin für die Studie gewonnen werden konnte, war ein Glücksfall – auch ihr sei von Herzen Dank gesagt für die so umsichtige, weitsichtige und kompetente Betreuung und Erstellung dieser Studie.

Ich wünsche der Studie, dass sie ihre Adressaten findet und vielen Konzerthäusern, Orchestern, Musikveranstaltern, Musikvermittlern, Eltern, Lehrern, Hochschulen und Studenten sowie an Musikvermittlung interessierten Personen eine Quelle gesammelter Erfahrung und des Nachdenkens über Musikvermittlung sein kann – ganz im Sinne der Teilnehmer an den Projekten, denen sich eröffnen mag, was Musik bedeuten kann.



Dr. Stephan Pauly
*Künstlerischer Leiter und kaufmännischer Geschäftsführer
Stiftung Mozarteum Salzburg*

06 **EINLEITUNG**

01

09 **ABSTRACT** (deutsch)

12 **ABSTRACT** (englisch)

02

15 **DER ROTE FADEN DURCH DIE STUDIE**

17 Ausgangspunkt

19 Das Forschungsdesign

22 Leitfadengestützte Interviews

23 Fünf vertiefende Fallanalysen

25 Ein Beitrag zur qualitativen Evaluationsforschung

26 Expertenwissen generiert Theorie

28 An wen richtet sich die Studie?

29 Eine DVD dokumentiert fünf Beispiele aus der Praxis

03

31 **STATUS QUO DER MUSIKALISCHEN AKTIVITÄTEN VON KINDERN
UND JUGENDLICHEN IN DEUTSCHLAND.**

Gastbeitrag von Susanne Keuchel

32 „Klassische“ Kultur – ein Thema für die Jugend?

36 Zur Akzeptanz künstlerischer Freizeitaktivitäten
und speziell des Musizierens

39 Welche Faktoren und soziodemographischen Merkmale
beeinflussen musikalische Aktivitäten?

42 Wer sind die Multiplikatoren bei der Musikvermittlung?

48 Welche Angebote und Formate wünschen sich junge
Leute für klassische Konzerte?

04

53 **EVALUIEREN IN MUSIKVERMITTLUNG UND KONZERTPÄDAGOGIK**

54 Wozu dienen Evaluationen?

55 Musikvermittlung zwischen Ästhetischer Bildung
und Audience-Development

60 Qualitäten in der Musikvermittlung

66 Verweise zur schulischen Musikpädagogik

68 Evaluieren in Musikvermittlung
und Konzertpädagogik – kurzgefasst

	05	
71	ERGEBNISSE AUS DEN 40 INTERVIEWS	
73	Das Profil des Musikvermittlers	
78	Charakteristika der Institutionen	
83	Formate der Musikvermittlung	
88	Kooperationen mit Bildungseinrichtungen	
91	Qualitätsmerkmale	
110	Ergebnisse der Expertentagung	
	06	
113	ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE DER STUDIE UND EMPFEHLUNGEN FÜR DIE PRAXIS	
114	Die Ergebnisse der Studie im Überblick	
119	Ausgewählte Facetten der einzelnen Länder im Vergleich	
122	Leitfaden zur Selbstevaluierung	
124	SUMMARY (englisch)	
126	Results of the study	
134	A guide to self-evaluation – and some recommendations	
136	ANHANG	
137	Die Kunst, Musik zu vermitteln 5 Beispiele aus der Praxis	
148	Literaturverzeichnis	
150	Befragte Institutionen Kontaktadressen	
152	Impressum	
	BEILAGEN	
	Exchange Fragebogen (deutsch, englisch)	
	Exchange 5 Beispiele aus der Praxis (DVD)	

Bei allen Bezeichnungen, die auf Personen bezogen sind, meint die gewählte Formulierung beide Geschlechter, auch wenn aus Gründen der leichteren Lesbarkeit die männliche Form verwendet wurde.

EINLEITUNG

Musikvermittlung boomt und viele Menschen involvieren sich aktiv: Konzertpädagogen und Moderatoren auf der Bühne, Orchestermusiker im Klassenzimmer, Musikvermittler in den Abteilungen für Kinder- und Jugendprojekte der Konzerthäuser, Intendanten, Netzwerker, Lehrende an Hochschulen – und Geldgeber, die diese Aktivitäten finanziell unterstützen.

Zwei Institutionen halten für einen Moment inne und gewähren sich und allen anderen Akteuren in der Musikvermittlung mit der Beauftragung einer Studie einen reflektierenden und deutenden Blick auf die gegenwärtige Praxis. Die Robert Bosch Stiftung und die Stiftung Mozarteum Salzburg fördern und entwickeln nicht nur Projekte und Programme der Musikvermittlung, sondern unterstützen auf diese Weise ebenso das Nachdenken darüber.

Eines der wesentlichen Qualitätskriterien der Musikvermittlung stellt die Persönlichkeit des Musikvermittlers dar – und so sind es in den Institutionen die Menschen, die diese Studie von der ersten Idee bis zur Fertigstellung ideell getragen haben: Frank Albers, Projektleiter für Gesellschaft und Kultur der Robert Bosch Stiftung, der sich die Zeit für ausführliche inhaltliche Diskussionen nahm und uns während der Realisierung wertvolle Ratschläge gab, und Stephan Pauly, Geschäftsführer und künstlerischer Leiter der Stiftung Mozarteum Salzburg, der mit seinen strukturierenden Fragen die Fokussierung auf wesentliche inhaltliche Bereiche förderte.

Die Studie selbst zeichnet sich, wie alle gelungenen Projekte der Musikvermittlung, durch Teamarbeit aus: Tobias Henn leitet das Kinder- und Jugendpro-

gramm der Stiftung Mozarteum Salzburg und trieb die Studie in allen organisatorischen Fragen voran – mit umfassendem Projektmanagement-Know-how, Leidenschaftlicher Neugier und großem Verständnis für das Auf und Ab im Forschungsverlauf. Als inhaltlicher Experte lieferte er der Studie wesentliche Inputs.

Susanne Keuchel stellte uns ihre Expertise in der quantitativen Forschung zur Verfügung und rückte unsere Ergebnisse mittels eines Status quo bezüglich der musikalischen Aktivitäten der Kinder und Jugendlichen in Deutschland vor ein multidimensionales Panorama der Kulturellen Bildung.

Steffen Kayser und Philip Gnadt begleiteten uns als Filmteam zu ausgewählten Projekten aus Großbritannien, Deutschland und Österreich. Sensibel und professionell filmten sie alles Wissens- und Sehenswerte auf, hinter und um die Bühnen der Musikvermittlung und filterten aus Unmengen von digitalen Gigabytes die entscheidenden Momente von Begegnung und Berührung im Verlauf der Projekte.

Katharina Polly fing bereits als Studentin an der Anton Bruckner Privatuniversität Feuer für Musikvermittlung und Konzertpädagogik. Umsichtig und gewissenhaft assistierte sie bei allen organisatorischen Belangen und verschriftlichte in vielen Stunden 40 Tonbandinterviews – mit Akribie, Humor und Gelassenheit!

Jeder, der eine größere wissenschaftliche Arbeit verfasst, kennt Momente, in denen dem Autor das unsichtbare Band zu seinem Leser verlorengeht. Albert Seitlinger hat als feinfühleriger Redakteur dafür gesorgt, dass Ihnen diese Momente hoffentlich weitgehend verborgen bleiben. Auf geduldige, aber bestimmte Weise lenkte er die Autorin immer wieder auf

den Weg der allgemeinen Verständlichkeit zurück.

Zuletzt braucht jedes Buch noch den geschärften Blick des Lektors, der gekonnt sprachliche und orthographische Klarheit herstellt: Markus Tinhof hielt uns dabei in jeder Hinsicht kompetent den Rücken frei.

Der Fokus der Studie liegt zwar auf der Praxis der Musikvermittlung und Konzertpädagogik im deutschsprachigen Raum, dennoch galt unser Interesse ebenso den Erfahrungen aus anderen Ländern wie Großbritannien, den USA, Frankreich, Luxemburg, Spanien und Portugal. Um unsere Ergebnisse auch in diesen Ländern verfügbar zu machen, übersetzte Barbara Zuckriegl eine Zusammenfassung der Studie ins Englische und unterzog sich dabei der nicht zu unterschätzenden Herausforderung, für die länderspezifischen Begrifflichkeiten der Kulturellen Bildung englische Entsprechungen zu finden.

Ob Ergebnisse und Erkenntnisse auch gerne gelesen werden, entscheidet nicht zuletzt die Grafik. So sorgte Linie 3 für eine optimale Lesbarkeit der Texte und ein Zusammenspiel von wissenschaftlichen Erkenntnissen und praxisnahen Erzählungen aus dem Arbeitsalltag. „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“ – an dieser Stelle ein herzliches Dankeschön allen Interviewpartnern, die uns aussagekräftiges Bildmaterial aus ihren Musikvermittlungs-Projekten zur Verfügung stellten.

Im Verlauf der Interviews und der Filmdokumentation waren wir mit über 350 Menschen in Kontakt: mit Kindern, Jugendlichen, Senioren, Orchestermusikern, Konzertpädagogen, Musikvermittlern, Eltern und Veranstaltern, die uns in

ihrer Lebendigkeit und Begeisterung Kulturelle Bildung zum Geschenk machten – ebenso traten uns alle 40 Interviewpartner mit Offenheit und großem Interesse für das Anliegen der Studie entgegen und trugen mit ihren Antworten dazu bei, dass das vorliegende Buch so vielschichtig werden konnte. Ein besonderer Dank gilt, neben Tobias Henn, den weiteren vier Experten Ingrid Allwardt, Tanja Nagel, Ernst Klaus Schneider und Barbara Stiller, die den Verlauf der Studie kritisch begleiteten und gemeinsam mit den Teilnehmern einer Tagung auf das Wesentliche fokussierten.

Die Inhalte der Studie gliedern sich folgendermaßen: Das erste Kapitel fasst die wesentlichen Arbeitsschritte, Methoden und Ergebnisse in einem Abstract zusammen. Anhand eines roten Fadens führen wir Sie im zweiten Kapitel durch die 5 Phasen der Studie und erläutern die Methoden und Arbeitsschritte, die wir bei der Befragung unserer 40 Interviewpartner und bei der teilnehmenden Beobachtung der 5 Filmbeispiele angewendet haben. Susanne Keuchel erstellte für unsere Studie einen Status quo der musikalischen Aktivitäten von Kindern und Jugendlichen in Europa, insbesondere in Deutschland, und stellt damit alle weiteren Überlegungen auf eine informative Basis. Im vierten Kapitel beschäftigen wir uns mit Fragen der Evaluation und Qualität aus Sicht von Praktikern und Forschern im deutschsprachigen, angloamerikanischen und französischen Raum. Das fünfte Kapitel ist zur Gänze den Ergebnissen der Interviews und einer Expertentagung gewidmet – beide rücken die Qualitätsbegriffe der Musikvermittler und Konzertpädagogen ins Zentrum. Die ausführliche Vorstellung der 5

Filmbeispiele und ihre Analyse findet sich im Anhang. Das sechste Kapitel fasst die Ergebnisse zusammen und gibt Empfehlungen für den Umgang mit Fragen der Qualität in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik. Ein Fragebogen zur Selbstevaluierung bündelt die Erkenntnisse zu einem Handwerkszeug, das den Praktikern in ihrer Arbeit zur Seite stehen möchte. Eine englische Summary beschließt die Studie.

Als Musikvermittlerin komme ich selbst sowohl aus der Praxis als auch aus der Forschung und verknüpfe beide Perspektiven in der Lehre. Ich bin also ein Teil dieses dynamischen Berufsfeldes und nehme dessen Entwicklungen nicht zuletzt aufgrund meiner eigenen Erfahrungen und Lernprozesse wahr. Die Studie ermöglichte mir in den letzten beiden Jahren einen umfassenden Blick auf die internationale Szene der Musikvermittlung und Konzertpädagogik – manche meiner Blickwinkel haben sich verändert, manche wurden bestätigt, vieles hat mich überrascht und fasziniert. Ich danke der Robert Bosch Stiftung und der Stiftung Mozarteum Salzburg für diese einzigartige Möglichkeit und hoffe, für die Leser ein anregendes Kompendium zusammengestellt zu haben, das Lust auf weiteres Nachdenken über Qualität in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik macht.

Constanze Wimmer
im September 2010



ABSTRACT



ZIEL DER STUDIE

Musikvermittlung ist mittlerweile ein fester Bestandteil des europäischen und internationalen Konzertlebens. Inszenierte Konzerte für Kinder, Workshop-Reihen mit Musikern oder Patenschaften mit Bildungseinrichtungen etablieren sich an Konzerthäusern und in Orchestern und formulieren einen neuen Anspruch seitens der Kulturinstitutionen, Verantwortung für die musikalische Bildung von Kindern und Jugendlichen zu übernehmen.

Die Stiftung Mozarteum Salzburg und die Robert Bosch Stiftung initiierten eine Studie, um die Qualität dieser Angebote an Orchestern und Konzerthäusern zu erfassen und zu beleuchten. Ziel war es einerseits, einen Überblick über die Qualitätsbegriffe und -kriterien der Akteure in Orchestern und an Konzerthäusern zu erhalten, der Vergleiche im internationalen Maßstab einbezieht. Zum anderen sollte eine Handreichung für Musikvermittler und Konzertpädagogen entwickelt werden, die diese in der Reflexion ihrer Arbeit unterstützt. Die Studie möchte dazu beitragen, die Qualität von Projekten der Musikvermittlung zu verbessern und die Diskussion darüber zu vertiefen.

METHODE

Zunächst diente die Ermittlung eines Status quo von Susanne Keuchel als Grundstein, um die Bedingungen für konzertpädagogische Arbeit im deutschsprachigen Raum zu erfassen. Daraufhin wurden 40 Interviewpartner in Orchestern und an Konzerthäusern in Deutschland, der Schweiz, Österreich, Großbritannien, Luxemburg, Frankreich, Spanien, Portugal

und den USA ausgewählt und in leitfadengestützten Interviews befragt. Im Fokus standen Fragen zum strukturellen Kontext der Ensembles bzw. Konzerthäuser, zum fachlichen Hintergrund der Musikvermittler und zu Qualitätskriterien, die ihre Arbeit prägen.

Eine Expertentagung reflektierte die gewonnenen Erkenntnisse und schärfte Überlegungen zur Systematisierung der Daten aus den Interviews. Fünf Beispiele wurden auf Basis der Ergebnisse der Befragungen ausgewählt und filmisch dokumentiert. Zuletzt flossen alle gewonnenen Daten zusammen und führten zur Erstellung der vorliegenden Studie.

ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE

Qualität ist nichts Ruhendes oder Abgeschlossenes, sondern ein Prozess, der sich in der Diskussion und Bewertung der Akteure immer wieder neu präzisiert. Die Arbeit in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik unterliegt strukturellen Gegebenheiten vor Ort, dem Charisma und den Erfahrungen der Konzertpädagogen und Musikvermittler, den künstlerischen Qualitäten der beteiligten Ensembles und Kulturschaffenden, der Bereitschaft der Kooperationspartner etc. Dennoch konnten wir Parameter herausfiltern, die für alle Befragten Relevanz und Einfluss auf ihre Arbeitsweise haben und sich anhand von Qualitäten in den Zielen, den Strukturen der Institutionen, den Prozessen in der Konzeption und Vermittlung sowie in den Produkten der Musikvermittlung beschreiben lassen.

Ziele in der Musikvermittlung beziehen sich auf die grundlegende pädagogische Arbeit, auf das Anliegen, gesellschaftliche

Impulse in der Stadt oder Region zu setzen, neue Publikumsgruppen zu erschließen und ein breites Fundament für die künstlerische Arbeit der Orchester bzw. Konzerthäuser zu legen.

Aus diesen Zielen entwickeln sich *Formen* der Musikvermittlung wie Konzerte für Kinder oder Workshops an Schulen, Jugendzentren oder Krankenhäusern, die wiederum von drei Qualitäten bestimmt werden:

- > **Strukturqualität:** Sie gibt Aufschluss über die Beschaffenheit der Zusammenarbeit am Haus, die Finanzierung, das Projektmanagement, das Audience-Development, die Evaluation und Feedback-Kultur sowie Partnerschaften mit Kultur- und Bildungsinstitutionen.
- > **Prozessqualität:** Sie bestimmt die künstlerische und pädagogische Konzeption und ermöglicht partizipative Ansätze für das Publikum und die Teilnehmer.
- > **Produktqualität:** An ihr wird die künstlerische und pädagogische Durchführung gemessen. Darüber hinaus gibt sie Aufschluss darüber, inwieweit Innovationen und Experimente gewagt wurden.

Weiters erfasst die Studie die Ausbildungswege und beruflichen Erfahrungen der Musikvermittler und Konzertpädagogen, die Charakteristika der Institutionen, in denen sie tätig sind, und die Formate, die die gegenwärtige Praxis der Musikvermittlung und Konzertpädagogik in Europa bestimmen.

EMPFEHLUNGEN AUS DER STUDIE

Alle Expertengespräche, Interviews und teilnehmenden Beobachtungen im Zuge der Recherche machten deutlich, dass der Rückhalt der Leitung für die Etablierung von Musikvermittlung und Konzertpädagogik innerhalb der Institution entscheidend ist. Musikvermittler und Konzertpädagogen müssen beständig interne und externe Öffentlichkeitsarbeit für ihr Arbeitsfeld betreiben: Innerhalb und außerhalb ihrer Institution gilt es dafür zu sorgen, dass sowohl die Mitarbeiter des Orchesters oder Konzerthauses als auch eine größere Öffentlichkeit im Kulturleben über die Ziele und Projekte der Abteilung informiert sind. Wenn sie dabei tatkräftige Unterstützung aus der Direktion erhalten, verleiht dies den musikvermittlerischen Anliegen und Zielsetzungen auch nach innen und außen entsprechendes Gewicht.

Orchester und Konzerthäuser haben in den meisten Ländern Europas erkannt, dass sie als neue Partner der kulturellen Bildung eine besondere Verantwortung dafür tragen, Menschen zu erreichen, die von sich aus wahrscheinlich keinen Konzertsaal betreten würden. In den deutschsprachigen Ländern gibt es in diesem Bereich durchaus Nachholbedarf, wenn es um partizipative Angebote für bildungsferne Schichten, Menschen mit Migrationshintergrund und Menschen mit Behinderung geht.

In der Entstehungsphase der Projekte liegt ein Schlüssel für ihre Qualität. Die gemeinsame konzeptionelle Planung auf Augenhöhe, die Lehrer, Musiker und Musikvermittler gleichermaßen mit einschließt, fördert die Belastbarkeit des Teams für die weiteren Phasen des Pro-

jekts. Hier lassen sich erste Impulse des Umdenkens weg von fertigen Angeboten hin zu gemeinsam entwickelten Projekten erkennen, die auf diese Weise nachhaltiger wirken können.

Die Auseinandersetzung mit Kunst bedeutet auch, unbekanntes Neuland zu erobern und Experimente zu wagen. Die vielfältigen Angebote der Orchester und Konzerthäuser zeichnen sich überwiegend durch bereits bewährte Formen und Herangehensweisen aus – vielleicht bietet die Studie einen Anreiz, sich punktuell auch experimentellen Ansätzen zuzuwenden, um Kinder und Jugendliche gleichermaßen für die Kraft der Kunst und ihre Brüchigkeit zu sensibilisieren.



THE STUDY'S AIMS

Music education has become an integral part of the European and International concert scene. Staged concerts for children, workshop series with musicians and collaborations sponsored by educational institutions are well established forms for orchestras and concert halls. They signal the increasing ambition of arts administrators and cultural institutions to take responsibility for the musical education of children and adolescents.

The two foundations *Stiftung Mozarteum Salzburg* and *Robert Bosch Stiftung* jointly initiated a study to collect and analyse the quality of music education offered by orchestras and concert organisers. The aim was to identify internationally comparable quality criteria and quality attributes and to develop recommendations to support education managers and music educators when reflecting about their work. The study also wanted to contribute to improving the quality of music education projects and the discussions about it.

METHOD

The assessment of the current state of music education in German speaking countries was based on the findings of Susanne Keuchel. We then conducted 40 guided interviews with selected education managers and music educators from orchestras and concert halls in Germany, Switzerland, Austria, Great Britain, Luxembourg, France, Spain, Portugal and the USA. The questions mainly focused on the structural context of ensembles and concert halls, the professional back-

ground of education managers and the quality criteria that define their work. An expert conference half way through the study reflected on the insights gained and improved the systematic framework of the data. Based on the findings, five examples of best practice were selected and featured in a film documentary. Finally, the data collected were used to complete the study.

SUMMARY OF THE RESULTS

Quality is not determined by a single parameter, but depends on structures, people and process. The quality of music education work depends on a number of factors such as the local organisational structure, the charisma and experience of education managers and music educators, the artistic qualities of ensembles and cultural workers, the attitude of cooperating partners and more. In the study, certain parameters that were directly relevant to, and influenced the work of, all interviewees, were identified. These parameters can be used as a framework to describe the quality of goal orientation, structure, conceptual process and product.

Goals in music education generally refer to creating a solid basis for educational and artistic work in orchestras and concert halls as well as the desire to affect the city or region and to approach new target groups.

These goals define the *form* music education takes (e.g. concerts for children or workshops in schools, youth centres or hospitals). The form can then be defined by the following three qualities:

> *structural quality*: gives information about in-house collaboration, funding,

project management, audience development, evaluation and feedback as well as collaboration with cultural and educational institutions

- > *process quality*: determines the artistic and educational concept and enables audience participation
- > *product quality*: assesses the artistic and educational achievement and the degree of innovative and experimental content

The study also analyses the formal education and professional experience of education managers and music educators, the characteristics of the institutions they work in and the schemes currently prevalent in music education in Europe.

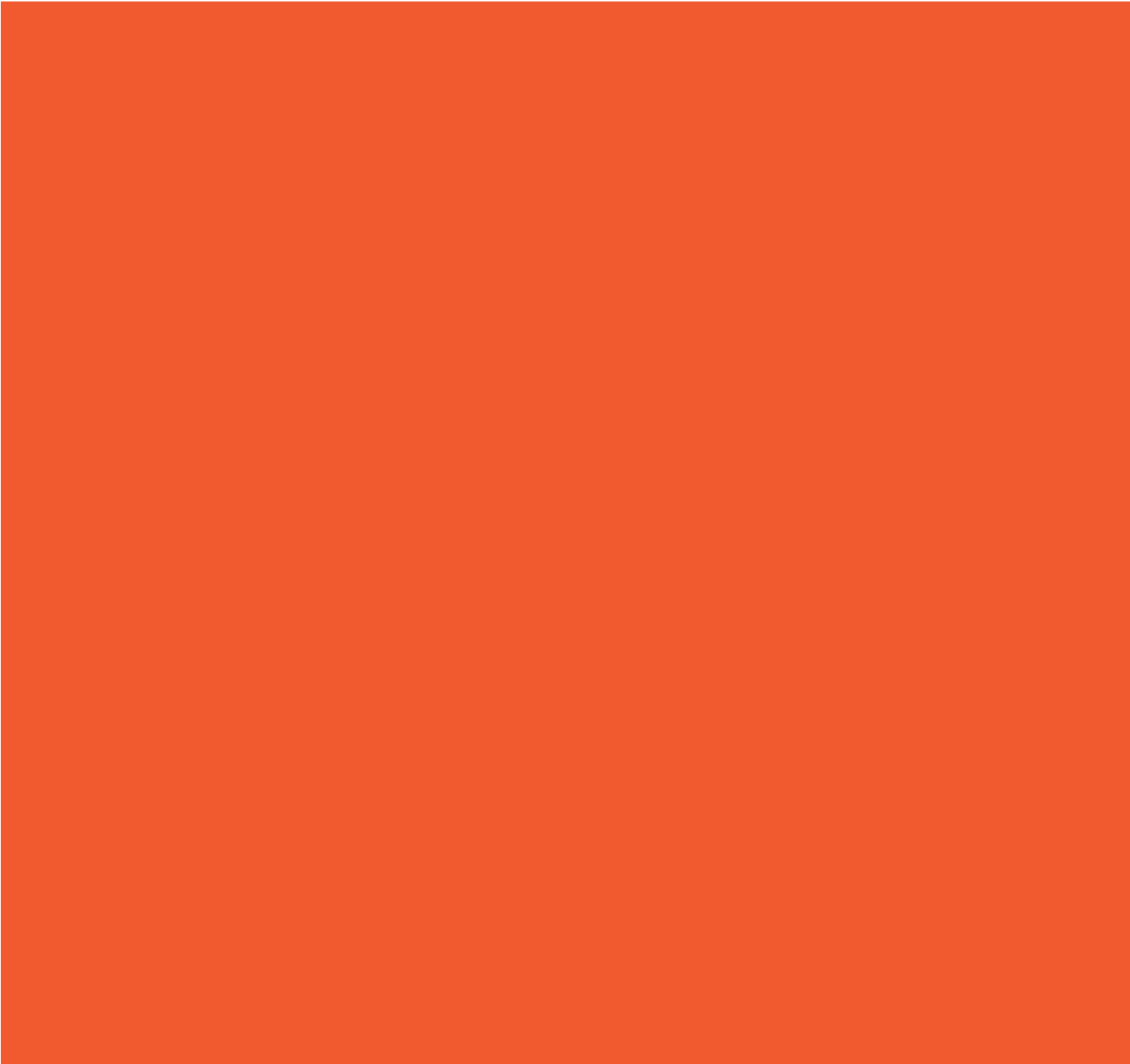
RECOMMENDATIONS

All conversations and interviews with experts and other participants conducted during the research demonstrate that support from management is the decisive factor when establishing music education projects in an institution. Education managers and music educators need to promote their work internally (to all staff of orchestras and concert halls) as well as externally (to the general public) to ensure that both stakeholder groups are kept well informed about the music education's artistic ambitions and projects. Active support by management lends substance to the department's concerns and goals.

In most European countries, orchestras and concert organisers have recognised their special responsibility as new partners in cultural education to reach out to people who before would never have

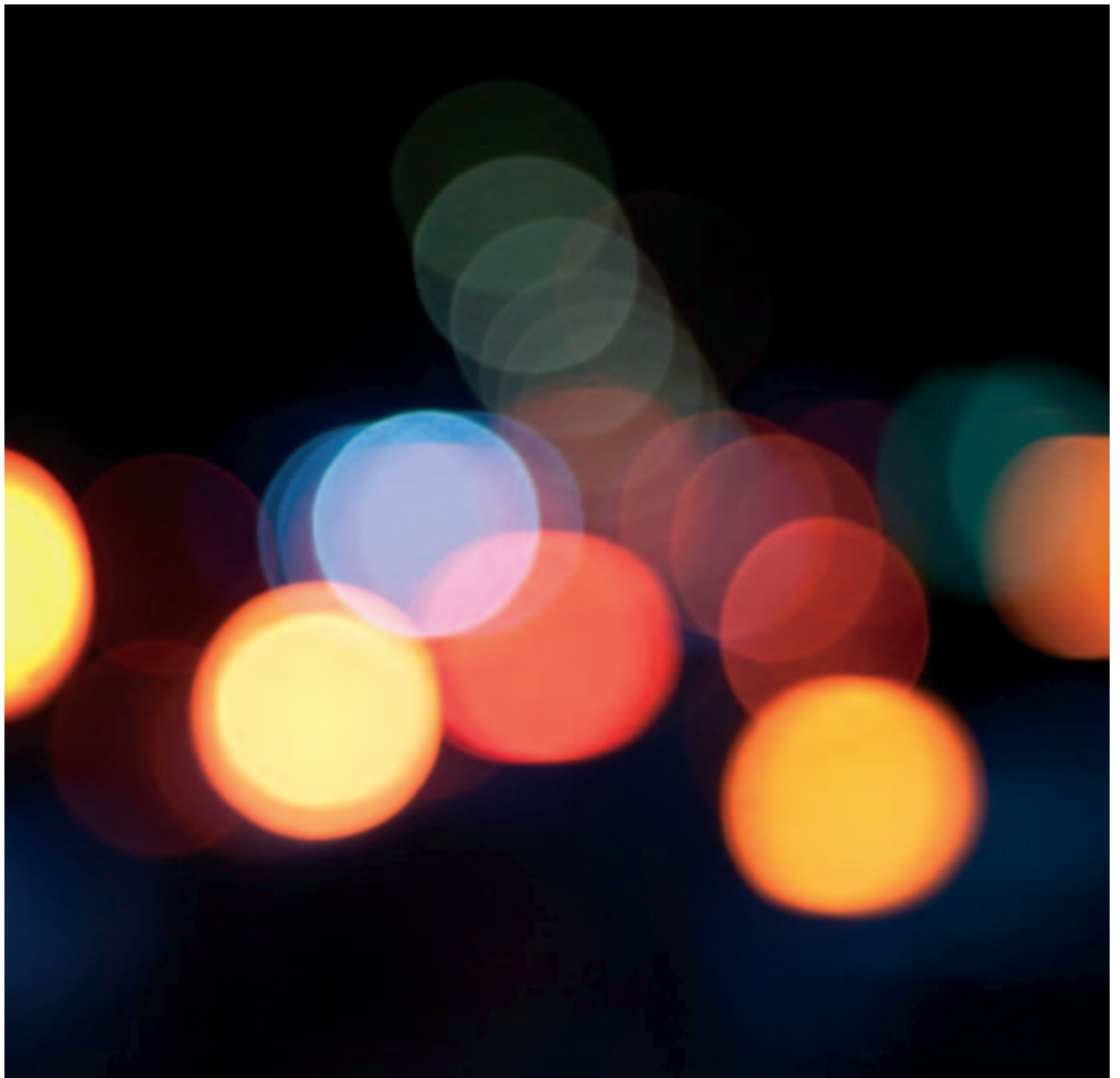
dreamed of setting foot inside a concert hall. In German speaking countries, there is a need to meet the demand for participative projects for underprivileged demographic groups, including migrants and disabled people.

The development stage is the key to a successful project. Joint conceptual planning with teachers, musicians and education managers as equal partners ensures the effectiveness of the team for later project stages. Today, educational projects are no longer 'off-the-peg' but instead tend to be tailored to meet the needs of the various partners involved. Engaging with art also means entering new territory and being open to experimentation. The multi-faceted programmes offered by orchestras and concert organisers today are characterised by schemes and approaches that have been tried and tested. Perhaps this study is a call to occasionally turn to more experimental approaches to sensitise children and adolescents to the power as well as the fragility of art.



DER ROTE FADEN DURCH DIE STUDIE





Binnen der letzten 20 Jahre ist in Europa ein neues kulturelles Praxisfeld entstanden, das sich im deutschsprachigen Raum zunächst Musikvermittlung, später auch Konzertpädagogik genannt hat. Beide Begriffe beschreiben einen musikpädagogischen Ansatz, in dem Orchester, Ensembles und Konzerthäuser vielfältige Formen der Kommunikation mit ihrem – meist jungen – Publikum erproben: Inszenierte Konzertformate für Kinder, Workshop-Reihen mit Musikern oder Patenschaften mit Bildungseinrichtungen formulieren einen neuen Anspruch seitens der Kulturinstitutionen, Verantwortung für die musikalische Bildung von Kindern und Jugendlichen zu übernehmen und gemeinsam mit Schulen und Hochschulen an nachhaltigen kooperativen Strategien zu arbeiten.

Musikvermittlung erhält heute wesentliche Impulse aus der Kulturellen Bildung, dem Kulturmanagement und der Kulturpolitik:

- > **Kulturelle Bildung** bietet in und außerhalb der Schule Anlässe, ästhetische Erfahrungen anhand kultureller und künstlerischer Inhalte und Formen zu machen und sucht dabei nach Orten, Räumen und persönlichen Begegnungen zwischen Künstlern und Publikum, die diese Auseinandersetzung ermöglichen.
- > **Audience-Development** bezeichnet ein Feld des Kulturmanagements, das in Form von flexiblen und vielschichtigen Programmgestaltungen unterschiedliche kulturelle Gruppen und Szenen erreichen möchte und gemeinsam mit Maßnahmen der Besucherbindung Projekte der Musikvermittlung und Konzertpädagogik befördert.

Mittlerweile kommen in diesem Praxisfeld kulturpolitische Steuerungsprozesse zum Tragen, die sich aus der „Kultur für alle“-Bewegung der 1970er-Jahre herleiten lassen und aktuelle Relevanz in Hinblick auf Publikumsforschung und öffentliche Förderpraxis erhalten.¹

Die Übergänge zwischen Kultureller Bildung und Audience-Development verlaufen in manchen Musikvermittlungsprojekten fließend. Dazu halten beinahe alle von uns befragten Musikvermittler und Konzertpädagogen fest, dass pädagogische Ziele vor ökonomischen Zielen formuliert werden.

Viele Anregungen und Formate kommen auf internationaler Ebene aus dem anglo-amerikanischen Raum, da sich Orchester und Konzerthäuser in Großbritannien und den USA bereits seit den 1980er-Jahren verstärkt in die musikalische Bildung an Schulen involvieren. In beiden Staaten kam es zu massiven Kürzungen der künstlerischen Fächer vor allem im Grundschulbereich, eine Entwicklung, die inzwischen auch in Kontinentaleuropa vollzogen wird. Ebenso erfolgt mittlerweile eine Vernetzung von musikpädagogischen und soziokulturellen Anliegen, die in gemeinsamen Departments für „music education“ und „community partnerships“ zum Ausdruck kommt – Musikvermittlung beschränkt sich nicht nur auf musikpädagogische Projekte, sondern agiert vernetzend innerhalb von Stadtteilen, Regionen oder Bevölkerungsgruppen: Orchester und Konzerthäuser gründen Chöre und Instrumentalensembles, besuchen Krankenhäuser und Gefängnisse und engagieren sich in regionalen und urbanen Zusammenhängen.

Mehrere Entwicklungen fördern die Professionalisierung der Musikvermittlung und Konzertpädagogik im internationalen Kontext:

- > Hochschulen und Universitäten bieten eigene Studiengänge an, um auf das neue Berufsfeld vorzubereiten.
- > Symposien, Tagungen und wissenschaftliche Veröffentlichungen schärfen den Blick für die feinen Unterschiede der Herangehensweise.
- > Wettbewerbe und Preise beleben die Konkurrenz und öffentliche Wahrnehmung bezüglich herausragender Qualität in der Musikvermittlung.

Aber wie wird herausragende Qualität in der Musikvermittlung definiert? Dazu fehlt bislang eine informative Einschätzung von fachlicher Seite.

Im Rahmen der Studie wurden 40 leitfadengestützte Interviews mit ausgewählten Anbietern und Entwicklern konzertpädagogischer Projekte in Europa und den USA geführt und deren Qualitätsbegriffe erhoben und systematisiert. Die Auswertung der Interviews mündete in eine analytische Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse, die als Grundlage für ein Expertentreffen in Salzburg diente. Aufbauend auf den Erkenntnissen dieses Treffens wurde ein Fragebogen zur Selbstevaluierung entwickelt, mit dem Musikvermittler und Konzertpädagogen die eigene Arbeit und ihre bisherigen Angebote kritisch reflektieren und aktiv weiterentwickeln können.

Darüber hinaus geben fünf gelungene Beispiele aus Schottland, Deutschland und Österreich in Form einer filmischen Dokumentation lebendige Einblicke in die vielfältigen Ansätze der Musikver-



WIE GELINGT MUSIKVERMITTLUNG?

„Wenn andere Kunstsparten in die Arbeit einbezogen werden.“

mittlung – von der Arbeit mit Kleinkindern und Jugendlichen bis zu Projekten mit klassischer oder Neuer Musik.

DIE AKTEURE KOMMEN ZU WORT

Serviço educativo, Musikvermittlung, Médiation culturelle de l'art, Animation, Music Education, Konzertpädagogik, Community Partnership, Servi Educativo – die Bezeichnungen im Praxisfeld der Musikvermittlung sind international und vielfältig und fassen das Arbeitsgebiet unterschiedlich groß. In unserer Studie wird immer von Musikvermittlern und Konzertpädagogen gleichzeitig die Rede sein, weil die beiden Begriffe im deutschsprachigen Raum überschneidend in Gebrauch sind, wobei Musikvermittlung meist als globale Bezeichnung verwendet wird, um sowohl den Organisator als auch den Durchführenden von musikvermittelnden Projekten zu benennen, und Konzertpädagogik das eigentliche musikpädagogische Handeln beschreibt. Auch das englische Wort „Education“ ist ein häufig verwendeter Begriff, wenn von Musikvermittlung an deutschen, österreichischen oder schweizerischen Konzerthäusern und in Orchestern die Rede ist. Damit wird deutlich, dass die stärksten Impulse für diese Tätigkeit aus dem anglo-amerikanischen Raum stammen.

Diese Studie fußt auf dem reichen Handlungs- und Erfahrungswissen der Akteure und spiegelt die Ergebnisse eines regen wechselseitigen Austauschs zwischen Praktikern und Experten wider. Diese Ergebnisse wiederum werden in der Szene der Musikvermittlung und Konzertpädagogik zur Diskussion gestellt.

QUALITÄTSKRITERIEN ENTWICKELN SICH IN DER DISKUSSION

Musikpädagogische Projekte an der Schnittstelle von Kunst und Bildung sind per se kein in sich abgeschlossenes Produkt, das mit einem internationalen Gütesiegel versehen werden könnte, weil es allgemeingültige Qualitätsstandards einhält. So wie sich jedes Kunstwerk im Auge des Betrachters vollendet, findet die Ästhetische Bildung der Teilnehmer eines Musikvermittlungsprojekts jenseits von verallgemeinerbaren Kategorien und Bewertungen statt. Dennoch legen die Perspektive und der strukturelle, personale und künstlerisch-pädagogische Kontext spezifische Kriterien fest.

Es gibt Parameter in der Arbeit eines Musikvermitlers oder Konzertpädagogen, die Aufschluss darüber geben, warum ein Projekt, ein Programm oder ein Format gelungen ist. Diese Parameter, die wir der Struktur, dem Prozess und dem Produkt von konzertpädagogischen Projekten zuordnen, stellen wir im Rahmen dieser Studie vor – und zur Diskussion.

Jeder Musikvermittler und Konzertpädagoge legt individuelle Maßstäbe und Werte an seine Arbeit an. Gleichzeitig ist er Teil einer Berufspraxis, die sich – im regionalen wie im internationalen Kontext – zunehmend professionalisiert und ausdifferenziert. Diese Studie ist ein erster Schritt, die jeweils individuellen Haltungen zu systematisieren. Sie werden in ihrer Gesamtheit analysiert und interpretiert und geben eine Orientierungshilfe für die Entwicklung von Musikvermittlungs-Programmen an Konzerthäusern und in Orchestern.

Dazu standen der Autorin 40 kommunikative und kompetente Interviewpartner ebenso zur Verfügung wie eine Auswahl an Experten aus der Praxis, der Forschung und der Lehre, die mit ihrer Bereitschaft zur konstruktiven Diskussion und zur streitbaren Ergründung von Zielen, Bedingungen und Inhalten von Musikvermittlung und Konzertpädagogik zum Gelingen dieser Publikation beigetragen haben.

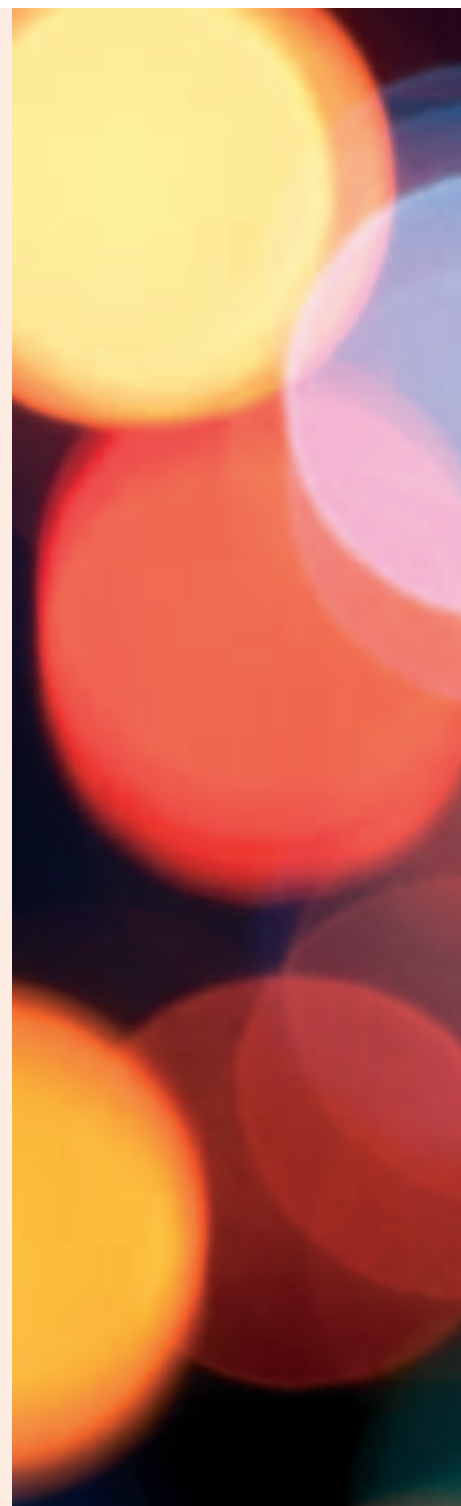
DAS FORSCHUNGSDESIGN

ZUR ZIELSETZUNG DER STUDIE

Bei der Erstellung der Studie wurde das Projekt in 5 Phasen gegliedert, die die Qualität der Musikvermittlung und Konzertpädagogik an Konzerthäusern sowie bei Orchestern und Ensembles aus mehreren Perspektiven und mit unterschiedlichen Methoden in den Blick nehmen. Damit soll eine erste systematische Erfassung der Bedingungen, Inhalte und Kriterien von Qualität in einem internationalen Zusammenhang zur Verfügung gestellt werden. In einem weiteren Schritt haben wir Möglichkeiten der Selbstevaluierung von Projekten der Musikvermittlung und Konzertpädagogik entwickelt und möchten mit der vorliegenden Studie weitere Anregungen zur Diskussion über qualitative Arbeitsweisen in der Musikvermittlung geben.

DIE STUDIE

- > liefert einen Überblick über die aktuellen Formate und Projekte der Musikvermittlung und Konzertpädagogik an internationalen Konzerthäusern und in Orchestern.
- > zeigt Arbeitsweisen und Arbeitsschwerpunkte der Akteure auf.
- > klärt die strukturellen Rahmenbedingungen, unter denen diese Arbeit geleistet wird.
- > erörtert Ziele und Visionen dieser Arbeit aus der Sicht der Akteure.
- > beleuchtet die Qualität der Herangehensweise in der Konzeption und Durchführung von Projekten der Musikvermittlung und Konzertpädagogik.
- > erfasst Aus- und Weiterbildung der Akteure.
- > systematisiert Qualitätsbedingungen und -kriterien aus den Einschätzungen, Berichten und Daten der Akteure und verknüpft diese mit Ergebnissen einer Expertendiskussion.
- > setzt die Ergebnisse der Interviews in einen Kontext zur Bestandsaufnahme des Status quo der kulturellen Bildung und Musikvermittlung durch Susanne Keuchel und theoretischer Ansätze hinsichtlich der Qualität in Prozessen der Kulturvermittlung.
- > veranschaulicht Erkenntnisse über Bedingungen und Kriterien von Qualität anhand von fünf Beispielen aus der Praxis in Form einer filmischen Dokumentation.
- > lädt die Akteure der Musikvermittlung und Konzertpädagogik mithilfe eines Fragebogens zur Selbstevaluierung dazu ein, die eigene Arbeit zu reflektieren und weiterzuentwickeln.



DIE 5 PHASEN DER STUDIE

PHASE I

Die erste Phase diente der Ermittlung eines Status quo der Bedingungen für konzertpädagogische Arbeit im deutschsprachigen Raum. Dafür hat Susanne Keuchel, wissenschaftliche Leiterin und Geschäftsführerin des deutschen Zentrums für Kulturforschung², bisherige Studien zusammengefasst und dabei den Fokus auf das musikalische Verhalten von Kindern und Jugendlichen gerichtet.

PHASE II

In der zweiten Phase wurden 40 Interviewpartner ausgewählt, die anhand eines Leitfadens zu ihrer Arbeit als Musikvermittler und Konzertpädagogen befragt wurden. Die Interviewpartner sind an Konzerthäusern sowie in Orchestern und Ensembles in Deutschland, der Schweiz, Österreich, Großbritannien, Luxemburg, Frankreich, Spanien, Portugal und den USA tätig. 20 von ihnen wurden persönlich interviewt und weitere 20 in Telefoninterviews, die anschließend verschriftlicht wurden. In anonymisierter Form standen die Interviews anschließend für die weitere Datenanalyse zur Verfügung.

PHASE III

Von 8. bis 10. Juli 2009 fand in der Stiftung Mozarteum Salzburg eine Expertentagung zu Qualitätsbegriffen und -kriterien in Konzertpädagogik und Musikvermittlung statt, an der insgesamt 11 Experten aus dem Fachbereich sowie Frank Albers (Robert Bosch Stiftung), Stefan Pauly und Tobias Henn (Stiftung Mozarteum Salzburg) teilnahmen. Erste Ergebnisse aus den bis dahin durchgeführten Interviews wurden in diese Tagung einbezogen.

PHASE IV

Die ersten drei Phasen bildeten die Grundlage, um anhand gelungener Beispiele fünf Konzerthäuser bzw. Orchester und Ensembles in Europa auszuwählen und gemeinsam mit einem Filmteam deren jeweils aktuelles Projekt zu dokumentieren. Darüber hinaus wurde ein Fragebogen zur Selbstevaluierung entwickelt, der Musikvermittler und Konzertpädagogen dabei unterstützen soll, die eigene Arbeit zu reflektieren, zu dokumentieren und weiterzuentwickeln.

PHASE V

Alle gesammelten Daten dienen zur Erfassung, Analyse, Systematisierung und Dokumentation der Erkenntnisse zur Qualitätsdiskussion und führten zur Erstellung der vorliegenden Studie.

ZUR AUSWAHL DER INTERVIEWPARTNER

Die Befragung fand überwiegend in Deutschland, Österreich und der Schweiz statt, da der deutschsprachige Raum auch Ausgangspunkt der Studie ist. Innerhalb dieser Länder wurde versucht, ein repräsentatives Sample an Synchronorchestern, Kammerorchestern und Ensembles für Neue Musik zusammenzustellen. Bei der Auswahl der Konzertveranstalter haben wir darauf geachtet, Interviewpartner zu wählen, die entweder überregional ausstrahlen oder in ihrer konzertpädagogischen Arbeit unterschiedliche Herangehensweisen vertreten.

Die Qualität konzertpädagogischer Arbeit entwickelt sich durch Impulse von außen weiter. In diesem Sinne wurden beispielhaft Orchester und Veranstalter in Europa und den USA ausgewählt, die entweder durch ihre Pioniertätigkeit im Bereich „Education“ Bedeutung erlangt haben oder als Angelpunkte für Ansätze aus anderen Regionen fungieren. In den USA soll der Vergleich zwischen einem Orchester der Westküste und einem der Ostküste zwei Perspektiven auf amerikanische Vermittlungskulturen veranschaulichen.

Die Auswahl der Konzerthäuser und Ensembles bietet einen Überblick über das konzertpädagogische Geschehen; die Beschränkung auf 40 Kandidaten führt allerdings zu einem Sample, das lediglich beispielhaft Einblicke in die Arbeit dieses kulturpädagogischen Feldes gewähren kann. Das Sample steht jedoch für Good Practice in der Konzertpädagogik und Musikvermittlung und lässt in der Systematisierung von strukturellen, prozess- und produktorientierten Qualitätskriterien Rückschlüsse auf die Entwicklung von Musikvermittlung und Konzertpädagogik im internationalen Vergleich zu.



LEITFADENGESTÜTZTE INTERVIEWS

Die zweite Phase der Studie war den leitfadengestützten Interviews mit 40 Musikvermittlern und Konzertpädagogen aus Europa und den USA gewidmet, die nach den Prinzipien der qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring³ ausgewertet wurden.

Qualitativer Forschung liegt ein interpretatives Paradigma zugrunde, das davon ausgeht, dass Menschen aufgrund von Bedeutungen handeln, die sie in ihrer Umwelt erkennen können. Diese Bedeutungen sind keine fixe Größe, sondern werden in sozialer Interaktion mit anderen Menschen immer wieder aufs Neue ausgehandelt.

Auf dieses Paradigma beziehen sich folgende Elemente der qualitativen Forschung:

> **die Orientierung an Prozessen der sozialen Interaktion.** Wir fragten nach Kommunikationsabläufen innerhalb der Orchester und Konzerthäuser sowie zwischen Musikern, Bildungseinrichtungen und Kollegen und erhielten Antworten zur Entstehung und Entwicklung von Prozessen in Teams oder nur durch den Musikvermittler.

> **die Orientierung an der Perspektive des Subjekts.** Wir fragten nach Qualitätskriterien und Zielvorstellungen, die der Musikvermittler an seine eigenen Projekte anlegt. Wann hält er sie für gelungen, und was könnte dafür ausschlaggebend sein? Ebenso interessierten uns die Hindernisse, die sich seiner Arbeit in den Weg stellen.

> **die Orientierung am jeweiligen sozialen Hintergrund.** Wir fragten nach der Aus- und Weiterbildung des Musikvermittlers sowie nach seinen beruflichen Vorerfahrungen und Prägungen. Seine Zielgruppen und Kooperationspartner erschlossen uns ein Bild seiner Arbeitsweise und seiner gesellschaftspolitischen Beweggründe.

> **die Orientierung an der jeweiligen Situation, in der handelnde Subjekte stehen.** Wir fragten, seit wann Orchester und Konzerthäuser Musikvermittlungsprogramme anbieten und nach der finanziellen und personalen Ausstattung ihrer Abteilungen.

WIE GELINGT MUSIKVERMITTLUNG?

„Ein Musikvermittlungsprojekt hat Qualität, wenn es einer Dramaturgie folgt, die die Kinder bei der Stange hält, und wenn vor allem der ganze ‚Schnickschnack‘, die ganzen Mitmachaktionen, die ganzen Witze dazu führen, die Aufmerksamkeit wieder auf die Musik zu lenken.“

FÜNF VERTIEFENDE FALLANALYSEN

Die Auswertung der Interviews führte uns durch fünf Analyseschritte⁴: Zunächst legten wir für die verschriftlichten Interviews Auswertungskategorien zu organisatorischen, inhaltlichen und persönlichen Parametern fest. Daraus erstellten wir einen detaillierten Leitfaden, den wir für die Codierung der Interviews heranzogen, um danach die Interviews anhand der Auswertungskategorien zu verschlüsseln: beispielsweise beinhaltete die Auswertungskategorie „Formate der Musikvermittlung“ zahlreiche Codes wie Altersgruppen, Entwicklung der Formate oder Philosophie des Angebots. Für die Erstellung des Textes entwarfen wir im Anschluss eine Systematik, um die Ergebnisse übersichtlich und analytisch darstellen zu können.

Der letzte Schritt beinhaltete die Auswahl von fünf Beispielen, die wir für vertiefende Fallanalysen heranziehen wollten. Wir wählten vier Ensembles und einen Konzertveranstalter, die aufgrund ihrer Unterschiedlichkeit, ihrer Authentizität und ihrer Fähigkeit, andere Musikvermittler anzuregen, prädestiniert erschienen, und begleiteten sie an jeweils zwei Drehtagen bei der Arbeit.

Wie bereits bei den Interviews leitete uns in der teilnehmenden Beobachtung das interpretative Paradigma der qualitativen Sozialforschung, das mit Interesse an der Analyse von Deutung, Wahrnehmungen und komplexen Deutungssystemen ins Feld geht.

Filme sprechen eine Sprache der Gefühle und Bedeutungen, die sich auf mehreren Ebenen erschließt: durch den visuellen Text und den gesprochenen Text, durch die Erzählungen, die den visuellen und den gesprochenen Text verknüpfen, und schließlich durch die Interpretationen des Betrachters. Daher können die Beispiele der DVD nicht die universellen Gegebenheiten dieser Projekte einfangen, sie zeigen vielmehr begrenzte Ausschnitte und Erfahrungen, die jeweils Positionen und Perspektiven darstellen. Eine ausführliche schriftliche Beschreibung und Analyse der Projekte finden Sie im Anhang auf S. 137 ff.





EIN BEITRAG ZUR QUALITATIVEN EVALUATIONSFORSCHUNG

Die Ergebnisse aus den qualitativen Befragungen zu konzertpädagogischen Herangehensweisen, strukturellen Rahmenbedingungen und Qualitätsbegriffen liefern die Grundlage für eine qualitative Evaluationsforschung in der Musikvermittlung.

Qualitative Evaluationsforschung sieht es als ihre Aufgabe an, Ziele und Wirksamkeit von Programmen zu überprüfen. Dabei können pädagogische Interventionen, kulturelle Innovationen oder Organisationsveränderungen im Zentrum stehen. Die Ergebnisse dienen in der Folge dazu, bessere Entscheidungs- und Planungshilfen und damit eine verbesserte Qualität der Angebote zu bewirken. Im Sinne von „entdeckender Sozialforschung“ liefert qualitative Evaluationsforschung neue Erkenntnisse für ein tieferes Verständnis von Musikvermittlung. Entscheidend ist, dass der Prozess der Forschung an sich ebenso großes Gewicht hat wie die Ergebnisse; so drückten alle Befragten ihre große Wertschätzung für die Beauftragung zu einer Studie aus und machten deutlich, dass bereits die Interviewsituation zu neuen Erkenntnissen in ihrer Arbeitspraxis geführt habe, weil sie sich während des Interviews Zeit zur Reflexion ihres Alltags nehmen konnten.

Qualitative Evaluationsforschung sieht sich selbst als wertgebunden, d.h. es geht in erster Linie darum, die der Arbeit zugrunde liegenden Werte herauszufiltern und zu benennen. Im Verlauf der Forschung begibt sich der Forscher in einen kommunikativen Prozess und muss den jeweiligen Handlungsspiel-

raum und den jeweiligen Kontext im Orchester bzw. Konzerthaus bei der Analyse der Interviews berücksichtigen. Dabei handelt er selbst als „change agent“, der nicht nur Interessen, Perspektiven und Ziele herausfiltert, sondern gleichzeitig in der Formulierung seiner Ergebnisse eine moderierende Funktion wahrnimmt. Daher äußern sich die Ergebnisse stärker in ihrem reflexiven und orientierenden Charakter und weniger in einem technischen Wissen um Gesetzmäßigkeiten.

Im Rahmen dieser Studie steht nicht ein Katalog von Kriterien im Mittelpunkt, der die Qualität von Projekten und Formaten der Musikvermittlung steigern oder als Maßstab eines Modells dienen könnte, das nach vorgegebenen Kategorien abgearbeitet wird. Es geht vielmehr um das kommunikative Aushandeln von zielführenden Erfolgskriterien auf Basis der Projekterfahrung von Musikvermittlern und Konzertpädagogen. Ihre Erzählungen über besonders gelungene Projekte, ihre Werthaltungen, Hindernisse und Ziele bei der Arbeit haben Vorrang vor verallgemeinerbaren Kennziffern.

Der Fokus liegt auf dem Speziellen und nicht auf Generalisierbarkeit – dennoch finden sich in der Studie zahlreiche Anregungen, die für alle Musikvermittler und Konzertpädagogen Relevanz haben. Sie müssen jedoch immer auf den jeweiligen Kontext und die besonderen Bedingungen hin adaptiert werden.⁵

Der qualitative Ansatz dieser Studie sucht nach ganzheitlichen Antworten auf komplexe Fragen: Differenzierte Ein-

schätzungen, die ein Sowohl-als-auch zulassen, bleiben auf diese Weise möglich und erhellen authentische Sichtweisen der Befragten, da sie keine tabellarisch standardisierten Antworten geben müssen. Auf diese Weise ergänzt und vertieft die Studie quantitative Forschungen, wie wir sie im Kapitel 3 – „Status quo der musikalischen Aktivitäten von Kindern und Jugendlichen in Deutschland“ von Susanne Keuchel – einarbeiten. Beide Ansätze erfassen das Feld der Musikvermittlung und der Kulturellen Bildung und erlauben damit wertvolle Anhaltspunkte für die Analyse kulturpädagogischer Programme und Interventionen.⁶

“
Es geht um das kommunikative Aushandeln von zielführenden Erfolgskriterien auf Basis der Projekterfahrung von Musikvermittlern und Konzertpädagogen.
”

EXPERTENWISSEN GENERIERT THEORIE

Drei Gruppen von Experten standen uns während der Arbeit an der Studie zur Seite: begleitende Experten im Rahmen einer externen „Audit“-Gruppe, die Teilnehmer einer Expertentagung und die Akteure selbst – die Musikvermittler und Konzertpädagogen.

EXTERNE „AUDITS“

Als ständige Impulsgeber und Berater unterstützten uns 5 Personen aus Lehre, Forschung und Praxis sowie Netzwerkarbeit und Sozialwissenschaft bei der Auswahl unserer Interviewpartner, der Erstellung des Leitfadens, im Rahmen der Expertentagung und bei der Ausarbeitung des Fragebogens zur Selbstevaluierung:

Ingrid Allwardt

Gastprofessorin an der HafenCity Universität Hamburg, Geschäftsführerin von netzwerk junge ohren netzwerk junge ohren / D

Tobias Henn

*Leiter des Kinder- und Jugendprogramms
Stiftung Mozarteum Salzburg / A*

Tanja Nagel

*Sozialwissenschaftlerin
Educult – Denken und Handeln im Kulturbereich / A*

Ernst Klaus Schneider

*Professor für Musikpädagogik (em.),
Musikvermittler
Musikhochschule Detmold / D*

Barbara Stiller

*Professorin für Elementare Musik-
und Instrumentalpädagogik,
Musikvermittlerin
Hochschule der Künste Bremen / D*

EXPERTENTAGUNG

Zur Expertentagung von 8. bis 10. 7. 2009 an der Stiftung Mozarteum Salzburg luden wir das zuvor genannte Expertenteam und darüber hinaus repräsentative Vertreter der befragten Institutionen, einen Gast aus dem Bereich Kunstvermittlung, einen Schulleiter und Vertreter der auftraggebenden Stiftungen. Auf dem Programm standen ein Zwischenbericht zur laufenden Studie sowie Diskussionen und Erkundungen zu Zielen, Bedingungen und Inhalten von Qualitäten in der Musikvermittlung.

Frank Albers

*Projektleiter Gesellschaft und Kultur
Robert Bosch Stiftung GmbH*

Ingrid Allwardt

Gastprofessorin an der HafenCity Universität Hamburg, Geschäftsführerin von netzwerk junge ohren netzwerk junge ohren / D

Wolf Eiermann

*Kunsthistoriker
Staatsgalerie Stuttgart / D*

Tobias Henn

*Leiter des Kinder- und Jugendprogramms
Stiftung Mozarteum Salzburg / A*

Franz Jentschke

*Schulleiter
Gesamtschule Ost Bremen / D*

Diana Lehnert

*Leiterin der Abteilung „Horizonte“
Luzerner Sinfonieorchester / CH*

Hanne Muthspiel-Payer

*Leiterin der Abteilung
„passwort:klassik“
Wiener Philharmoniker / A*

Tanja Nagel

*Sozialwissenschaftlerin
Educult – Denken und Handeln im
Kulturbereich / A*

Stephan Pauly

*Künstlerischer Leiter und
Geschäftsführer
Stiftung Mozarteum Salzburg / A*

Katharina Polly

*Musikvermittlerin
Assistenz im Rahmen der Studie / A*

Albert Schmitt

*Managing Director
Deutsche Kammerphilharmonie
Bremen / D*

Annika Schmitz

*Musikvermittlerin
Gewandhaus Leipzig (bis 2009) / D
Elbphilharmonie Hamburg (ab 2009)*

Ernst Klaus Schneider

*Professor für Musikpädagogik (em.),
Musikvermittler
Musikhochschule Detmold / D*

Barbara Stiller

*Professorin für Elementare Musik-
und Instrumentalpädagogik,
Musikvermittlerin
Hochschule der Künste Bremen / D*

WIE GELINGT MUSIKVERMITTLUNG?

„Weil wir ein phänomenales
Orchester haben, das auch
mitmacht – sonst könnte so
eine Aufführung banal und
beliebig bleiben. Das ist der
Edelstein, aber auf gleicher
Augenhöhe mit
den Jugendlichen.“

AKTEURE ALS EXPERTEN

Ebenso standen uns die Musikvermittler und Konzertpädagogen an Konzerthäusern und Orchestern selbst im Rahmen unserer leitfadengestützten Interviews zur Verfügung und gaben uns wertvolle Daten und Impulse:

- > Sie gaben Auskunft über die strukturellen Rahmenbedingungen ihrer Tätigkeit wie beispielsweise zu Fragen der Aus- und Weiterbildung, der Organisationsformen ihrer Institutionen und der Formate ihrer Musikvermittlungsangebote – und unterstützten dabei in der Vergleichbarkeit der Daten die Systematisierung ihres Handlungs- und Erfahrungswissens.
- > Sie gaben aber nicht nur sachliche Informationen, sondern erschlossen und rekonstruierten im Gespräch ihre impliziten Wissensbestände, Haltungen und Routinen und halfen auf diese Weise mit, die Ergebnisse der Interviews für theoretische Ansätze zu nützen.
- > Sie ließen uns an ihrem Prozesswissen teilhaben, das uns ihre Abläufe, Arbeitsroutinen und Konstellationen innerhalb der Organisationen aus ihrem eigenen Handlungskontext erhellte, und wiesen uns damit den Weg zu einem verallgemeinerbaren Deutungswissen. Auf diese Weise konnten ihre subjektiven Sichtweisen und Interpretationen thematisiert und im Rahmen der Studie systematisiert werden.⁷

Dietmar Flösdorf

Wiener Symphoniker / A

Tobias Henn

Stiftung Mozarteum Salzburg / A

Emilija Jovanovic

Klangforum Wien / A

Christina Krug

Tonkünstler Niederösterreich / A

Albert Landertinger

Bruckner Orchester Linz / A

Maria-Luise Mayr

Klangspuren Schwaz / A

Hanne Muthspiel-Payer

Wiener Philharmoniker / A

Jürgen Öhlinger

Jeunesse / A

Diana Lehnert

Luzerner Sinfonieorchester / CH

Irena Mueller-Brosovich

Kammerorchester Basel / CH

Karl Schimke

Sinfonieorchester St. Gallen / CH

Annika Vogt

Hochschule Luzern / CH

Christoph Becher

Elbphilharmonie Hamburg / D

Matthias Beltinger

Deutsche Kammerphilharmonie

Bremen / D

Adriane von Carlowitz

Beethovenfest Bonn / D

Nicole Centmayer

Deutsche Kammerphilharmonie

Bremen / D

Albrecht Dürr

Stuttgarter Philharmoniker / D

Stephanie Heilmann

Deutsches Sinfonieorchester Berlin / D

Lukas Hellermann

musikFabrik, Köln / D

Katharina Hennicke

Bochumer Symphoniker / D

Thomas Klug

Deutsche Kammerphilharmonie

Bremen / D

Wolfram Lamparter

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden / D

Cathrine Milliken

Berliner Philharmoniker / D

Annette Schekahn

Theater Osnabrück / D

Annika Schmitz

Gewandhaus Leipzig / D

Jutta Sistemich

Münchner Philharmoniker / D

Andrea Tober

Philharmonie Köln / D

Max Wagner

Stuttgarter Kammerorchester / D

Assumpció Mala Garriga Rovira

L'Auditori / E

Philippe Fanjas

Association française des orchestres / F

Rachel Bull

Royal Scottish National Orchestra / GB

Jacqui Dawber

Hallé Orchestra / GB

Elizabeth McCall

Wigmore Hall / GB

Craig Thorne

London Symphony Orchestra / GB

Arend Herold

Orchestre philharmonique du

Luxembourg / LU

Johanna Möslinger

Philharmonie Luxembourg / LU

Paulo Rodrigues

Casa da Música / PT

Kay Anderson

San Francisco Symphony / USA

Sammi Madison

San Francisco Symphony / USA

Theodore Wiprud

New York Philharmonic / USA

AN WEN RICHTET SICH DIE STUDIE?

MUSIKVERMITTLER UND KONZERTPÄDAGOGEN

- > Musikvermittler und Konzertpädagogen im fixen Anstellungsverhältnis bzw. in eigenen Abteilungen
- > Orchestermusiker
- > Einsteiger im Bereich Musikvermittlung und Konzertpädagogik
- > Freie Mitarbeiter im Bereich Musikvermittlung und Konzertpädagogik

DAS MANAGEMENT VON KONZERTHÄUSERN UND ORCHESTERN

- > Intendanten und Orchesterdirektoren
- > Mitglieder der Führungsebene

MUSIKHOCHSCHULEN UND UNIVERSITÄTEN

- > Lehrende in der Aus- und Weiterbildung
- > Forschende im Bereich der Musikvermittlung und Konzertpädagogik
- > Studierende der Studienrichtungen Musikvermittlung, Musik, Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Kulturmanagement



Musikvermittler und Konzertpädagogen

Die Studie richtet sich in erster Linie an die Musikvermittler und Konzertpädagogen selbst und schafft mit der Systematisierung und Interpretation der Daten aus den Interviews und der Expertentagung die Möglichkeit, die eigene Arbeit und das eigene Angebot im Spiegel von Kollegen zu reflektieren und weiter zu verbessern.

Darüber hinaus möchte die Studie einen Überblick über die heute gängigen Formate und Ansätze bieten und damit für Akteure, die erst am Anfang ihrer Erfahrungen mit Musikvermittlung und Konzertpädagogik stehen, als Mutmacherin und Ideengeberin fungieren.

Orchestermusiker möchte sie einladen, sich ein umfassendes Bild über die

Aktivitäten der europäischen und amerikanischen Orchester zu machen und sich dabei für eigene konzertpädagogische Vorhaben inspirieren zu lassen.

Das Management von Konzerthäusern und Orchestern

Die Qualitätsdiskussion in der Musikvermittlung ist nicht nur für die Akteure selbst von Belang, sondern ebenso für Führungspersonlichkeiten an Konzerthäusern und Orchestern. Netzwerke zwischen Kultur- und Bildungseinrichtungen und qualitätvolle Angebote für Kinder und Jugendliche bilden mittlerweile das Fundament jeder zukunftsorientierten Planung einer Kulturinstitution. So bietet eine Vertiefung in die Angebote und Kriterien dieses Segments wertvolle

Anhaltspunkte für die Implementierung bzw. Weiterentwicklung am eigenen Haus.

Musikhochschulen und Universitäten

Die Professionalisierung der Akteure geht einher mit wachsenden Möglichkeiten der Aus- und Weiterbildung der Musikvermittler an Hochschulen und Universitäten. Manche Hochschulen bieten zu Musikvermittlung und Konzertpädagogik Module im Bachelor- und Masterstudium der Musikstudien an. Andere profilieren sich zunehmend im postgradualen Weiterbildungssektor. Sowohl für Lehrende und Studierende als auch für Forschende im Bereich Musikvermittlung bietet diese Studie den ersten differenzierten internationalen Ansatz einer Qualitätsdiskussion.

EINE DVD DOKUMENTIERT FÜNF BEISPIELE AUS DER PRAXIS

Aus den 40 geführten Interviews kristallisierten sich fünf Gesprächspartner heraus, die in weiterer Folge von uns bei ihren Projekten mit einem Filmteam begleitet wurden. Wir trafen diese Auswahl aufgrund ihrer Angebote und ihrer Herangehensweise – insbesondere wegen ihrer Aussagekraft als Best-Practice-Beispiele und hinsichtlich der Unterschiedlichkeit von Altersgruppen und Musikauswahl sowie der Möglichkeit, dabei zwei klassische Symphonieorchester, ein Ensemble für Neue Musik, ein Kammerorchester und ein Konzerthaus in ihrer konzertpädagogischen Arbeit vorzustellen:

Folgende Beispiele finden Sie auf der DVD⁸:

OUT & ABOUT

DAS ROYAL SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA SCHAFFT BEGEGNUNGEN MIT DER BEVÖLKERUNG

Das Royal Scottish National Orchestra blickt auf eine jahrzehntelange Erfahrung im Bereich „music education“ zurück und verfolgt einmal jährlich eine innovative Programmschiene: Für eine Woche „gehören“ die Musiker des Orchesters der Bevölkerung einer schottischen Region – im Frühjahr 2010 Aberdeen und seiner Umgebung. Die Musiker besuchten in Gruppen zu je drei Personen Kinderspitäler, Altersheime, Jugendzentren und Schulen. Dabei bauten sie auf musikalische und menschliche Art Kontakt zur Bevölkerung auf.

EINE TÜTE KLANG

MUSIKFABRIK UND KÖLNERKINDERUNI LEITEN EINE EXPEDITION ZU KARLHEINZ STOCKHAUSEN FÜR KINDER AB 8 JAHREN.

Die musikFabrik und die KölnerKinderUni stellen gemeinsam ein Projekt zur Vermittlung der Musik von Karlheinz Stockhausen für Kinder ab 8 Jahren vor. Sie begleiten die Kinder über ein halbes Jahr lang auf einer herausfordernden und handlungsorientierten Expedition zu den Geheimnissen elektronischer Klangerzeugung, dem Sampling von Musik, der Reihentechnik als Kompositionsansatz und zu den Lebensumständen eines Komponisten des 20. Jahrhunderts.

AFRIKA KOMMT!

DIE DEUTSCHE KAMMERPHILHARMONIE BREMEN VERMITTELT KULTUR IM STADTTEIL

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen entwickelt im Rahmen ihres *Zukunftslabors* gemeinsam mit der Gesamtschule Ost ein interkulturelles Projekt für einen gesamten Stadtteil. Ausgehend von der stärksten migran-tischen Bevölkerungsgruppe aus Ghana im Bremer Stadtteil Osterholz-Tenever entstand ein Projekt, das Alltagskultur ebenso integriert wie zeitgenössische afrikanische Musik und natürlich viel Rhythmus und Bewegung.

MITTENDRIN

DIE STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG LÄDT ELTERN UND IHRE JÜNGSTEN ZUM KONZERTERLEBNIS

Die Stiftung Mozarteum Salzburg entwirft ein differenziertes Musikvermitt-

lungs-Programm und startet dabei gleich bei den Jüngsten, den Kindern bis 3 Jahren, und deren Eltern. Ein *Mittendrin-Konzert* aus diesem Zyklus beschreibt ein Konzertformat für Kleinkinder, das für alle weiteren Altersstufen in jeweils altersgerechter Inszenierung und Dramaturgie weitergeführt wird.

TSCHAIKOWSKY'S LAST WALTZ

JUGENDLICHE GESTALTEN GEMEINSAM MIT DEN WIENER PHILHARMONIKERN EINE „KLINGENDE KONZERTEIFÜHRUNG“

Die Jugendlichen und das Orchester vereinen Tanz, Text und Musik zu einem interdisziplinären Kunstvermittlungsprojekt, das Pjotr Iljitsch Tschai-kowskys Symphonie Nr. 6, der „Pathétique“, gewidmet ist. Dieses Projekt wird erwachsenen Konzertbesuchern eine Stunde vor deren Konzert im Wiener Musikverein präsentiert.

¹ vgl. dazu ausführlich Wimmer 2010

² Nähere Informationen zum Zentrum für Kulturforschung unter www.kulturforschung.de

³ vgl. Mayring 2008

⁴ vgl. Schmidt 2003

⁵ vgl. Kardoff 2003

⁶ vgl. Kurekartz u. a. 2008; 2007

⁷ vgl. Bogner/Menz 2005

⁸ Die ausführliche Beschreibung der Filmbeispiele finden Sie auf S. 137 ff.



STATUS QUO DER MUSIKALISCHEN AKTIVITÄTEN VON KINDERN UND JUGEND- LICHEN IN DEUTSCHLAND

*Ergebnisse aus dem 1. Jugend-KulturBarometer und anderen Daten aus dem europäischen Raum
Gastbeitrag von Susanne Keuchel*



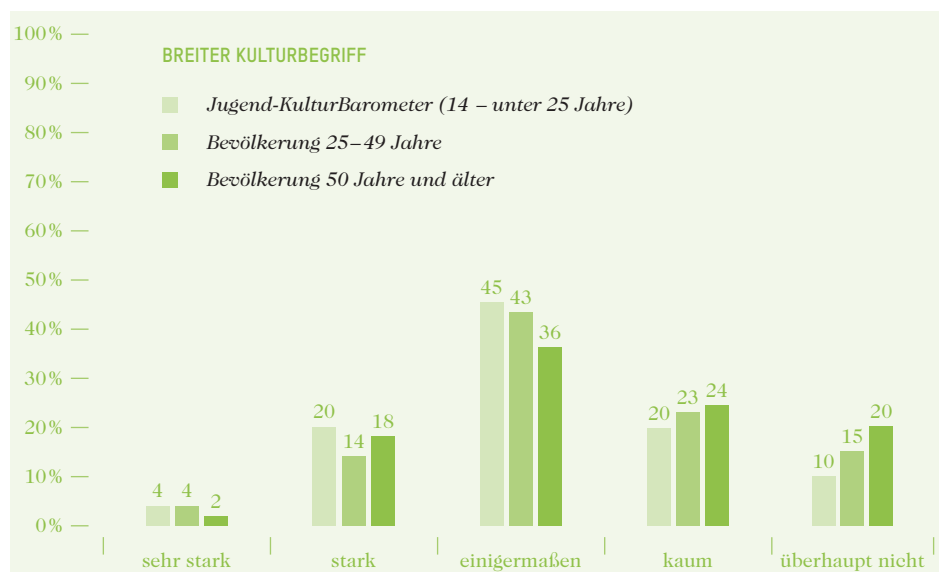
„KLASSISCHE“ KULTUR – EIN THEMA FÜR DIE JUGEND?

Will man adäquate musikalische Vermittlungsangebote für Kinder und Jugendliche entwickeln, ist es hilfreich, über empirische Grunddaten zur aktuellen Musikpraxis von Kindern und Jugendlichen zu verfügen. Wie ist der aktuelle musikalische Kenntnisstand in der jungen Bevölkerung? Wie viele spielen ein Musikinstrument? Ist das Gros mit klassischer Musik oder einer Konzertsaalsituation vertraut? Welche musikalischen Interessen liegen vor? Und welche Wünsche im Kontext von Angebotsformaten? Wer sind geeignete Multiplikatoren bei der musikalischen Vermittlung? Diesen und weiteren Fragen ging das 1. Jugend-KulturBarometer¹ nach, eine bundesweit repräsentative Jugendumfrage der 14- bis 24-Jährigen in Deutschland, die vom Zentrum für Kulturforschung (ZfKf) für das Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) und drei Stiftungen² erstellt wurde. Diese sehr umfangreiche Studie aus Deutschland soll im Folgenden die Basis für die Beantwortung der eben aufgeworfenen Fragen bilden.

Bezüglich der Kulturpartizipation gibt es auch in anderen europäischen Ländern Daten aus Bevölkerungsumfragen³ sowie europäische Daten von Eurostat⁴, die in der nachstehenden Betrachtung zu Vergleichszwecken herangezogen werden. Dies ist jedoch nur sehr eingeschränkt möglich, da eine Datenharmonisierung oftmals an unterschiedlichen Frageformulierungen, andersgearteten Altersgruppierungen und unterschiedlichen Umfragezeitpunkten scheitert. Dennoch werden punktuell Vergleiche durchgeführt, um Einschätzungen zu ermöglichen, ob sich die in Deutschland ermittelte Situation grundlegend von jener anderer europäischer Länder unterscheidet.

In den letzten Jahren ist das junge Publikum, das Nachwuchspublikum, verstärkt in den Fokus der kulturpolitischen Diskussion gerückt. Es werden Tagungen organisiert, die sich mit der Frage nach dem Kulturpublikum von morgen beschäftigen.⁵ Kulturelle Bildungsmaßnahmen für Kinder und Jugendliche werden verstärkt gefordert und von Politik und Gesellschaft unterstützt.⁶ Einzelne „Leuchttürme“ in der Kultur wie die Berliner Philharmoniker entwickeln millionenschwere Education-Programme⁷, die als Kinohit⁸ Millionen von Besuchern anlocken. Und auch die Politik investiert, angeregt durch Programme wie das venezolanische Sistema⁹ in flächendeckende kulturelle Bildungsprogramme wie TuSch¹⁰ oder „Jedem Kind ein Instrument“¹¹. Hinter diesen Bemühungen stehen vor allem zwei Ziele: Zum einen sollen Kinder und Jugendliche in der Entwicklung von

Qualifikationen gestärkt werden, die nach Meinung vieler Pädagogen und Studien¹² aus der Wirkungsforschung in den schulischen Kernfächern nicht so gefördert werden können, wie dies künstlerisch-kreative Bildungsangebote tun. Als Stichwort seien hier die vielzitierten Schlüsselkompetenzen¹³ genannt, die in der aktuellen Diskussion zur Kulturellen Bildung immer wieder zitiert werden. Ein anderes Ziel begründet sich in den Befürchtungen, dass angesichts der wachsenden medialen Vielfalt und Zahl an privaten Freizeitangeboten die Jugend keinen Zugang und damit kein Interesse mehr an Kunst und Kultur zeigen könne. Dies war eine der Hauptmotivationen, warum das Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) und drei namhafte Stiftungen gleich zu Beginn der eben skizzierten Diskussion die Durchführung einer Jugendumfrage zum



Übersicht 1: Interesse am Kulturgeschehen in der Region in den einzelnen Altersgruppen in Deutschland. ZfKf/GfK 2004; ZfKf/GfK 2005

Thema befürworteten und unterstützten. Auf diesem Weg sollten erstmals Grunddaten zu der Frage ermittelt werden, ob sich junge Leute heute noch für Kunst und Kultur interessieren (siehe Übersicht 1, Seite 32). Fragt man hier nach dem Interesse der jungen Leute an außerhäuslichen Kulturaktivitäten im Sinne eines breiten Kulturbegriffs, der sowohl den Besuch eines Theaters als auch den eines soziokulturellen Zentrums oder eines Rockkonzerts umfasst, und vergleicht dieses Interesse mit dem der erwachsenen Bevölkerung¹⁴ in Deutschland, so wird zunächst erfreulicherweise deutlich, dass sich die Jugend sehr wohl für Kunst und Kulturangebote interessiert, anteilig sogar etwas stärker als die erwachsene Bevölkerung über 25 Jahre¹⁵.

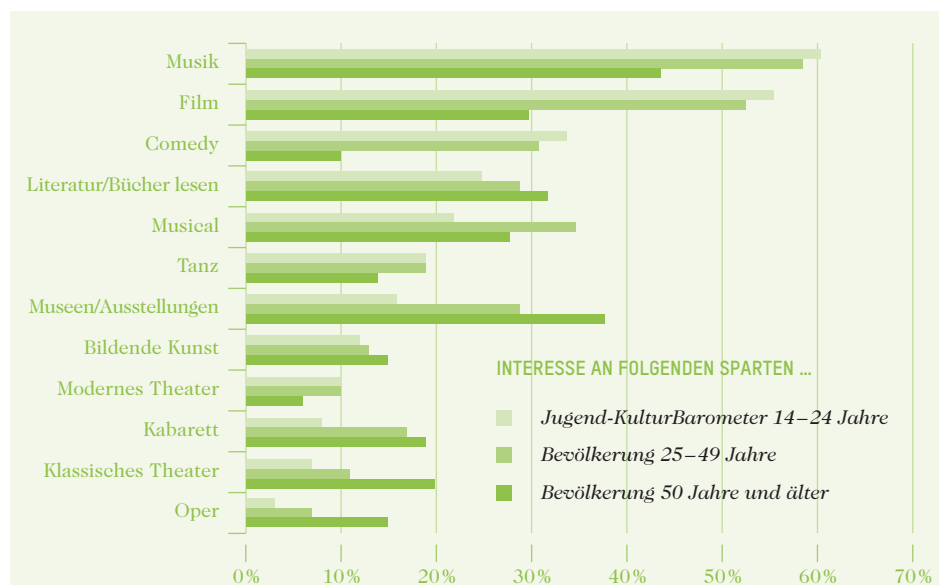
Differenziert man jedoch in einem zweiten Schritt das Interesse der jungen und älteren Bevölkerung an einzelnen Kultursparten, offerieren sich zum Teil deutliche Differenzen, die vielfach die These untermauern, dass junge Leute sich offenbar in der Tat nicht mehr für klassische Kultursparten interessieren (siehe Übersicht 2). So liegt der Anteil derjenigen, die sich für klassisches Theater oder Oper interessieren, bei den jungen Leuten bei 7% und 3%, während er bei den Älteren immerhin zwischen 15% und 20% liegt. Es können jedoch auch klassische Kulturangebote ausgemacht werden, bei denen sich das Interesse der jungen und älteren Generation die Waage hält, so beispielsweise in der bildenden Kunst. Speziell die zeitgenössische bildende Kunst wird sogar anteilig von den jungen Leuten in Deutschland stärker präferiert als von der erwachsenen Bevölkerung über 25 Jahre. In einem

Zeitvergleich aus der KulturBarometer-Reihe¹⁶ wird deutlich, dass der Anteil der jungen Leute unter 25 Jahre, die innerhalb des letzten halben Jahres eine zeitgenössische Kunstaussstellung besucht haben, sich 2005 im Vergleich zu 1992 verdoppelt hat.

Man kann also festhalten, dass die klassischen Angebote in der darstellenden Kunst im Vergleich zur 50-jährigen und älteren Bevölkerung wenig Resonanz bei der Jugend finden. Der Altersvergleich macht jedoch deutlich, dass die Attraktivität der Angebote sich schon bei der Elterngeneration verliert. Eine Ausnahme bildet das moderne Theater. Insgesamt kann man feststellen, dass zeitgenössische Kunstformen auch in der sogenannten Hochkultur am ehesten

„jugendaffin“ sind. Ansonsten überwiegt das Interesse an populäreren und medial unterstützten Formen wie beispielsweise für den Comedy-Bereich. In der bildenden Kunst und auch im Interesse für Literatur und Bücher sind kaum Generationsunterschiede auszumachen.

Tanz, Film und Musik werden anteilig auch stärker von der Jugend präferiert. Würde man an dieser Stelle nach den Stilrichtungen und Genres differenzieren, stehen bei den 14- bis 24-Jährigen ebenfalls populäre Formen dieser Sparten im Mittelpunkt; dazu zählen vor allem populäre Spielfilme, der sogenannte Mainstream oder Breakdance. Welche Musik von den jungen Leuten bevorzugt in der Freizeit gehört wird, wird im folgenden Unterkapitel ausführlich dargestellt.



Übersicht 2: Interesse an einzelnen Kultursparten in den einzelnen Altersgruppen in Deutschland. ZfKf/GfK 2004; ZfKf/GfK 2005

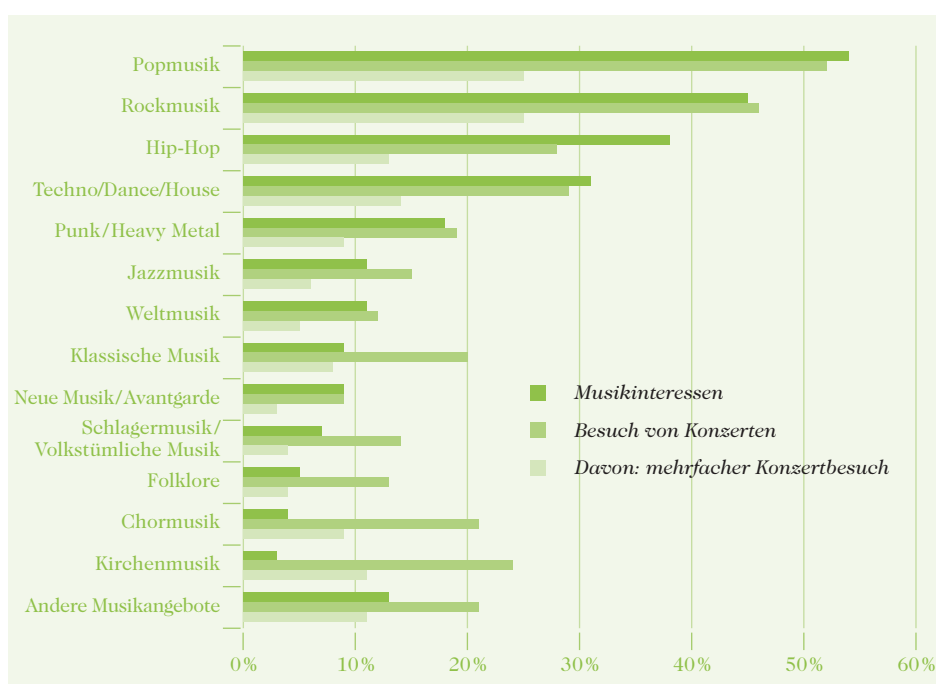
WIE GELINGT MUSIKVERMITTLUNG?

„Grundsätzlich möchte ich mich gut auf die Zielgruppe einstellen, die Teilnehmer dort abholen, wo sie sind, und darüber hinausführen.“

WIE SIEHT ES SPEZIELL IN DER MUSIK AUS?

Das altersspezifische Interesse an Musikrichtungen gestaltet sich ähnlich wie im Fall der darstellenden Kunst (siehe Übersicht 3). Im Fokus der jungen Leute stehen Rock, Pop, Jazz, Hip-Hop, Techno oder House-Musik. Gerade einmal 9% geben im Jugend-KulturBarometer an, dass sie sich für klassische Musik interessieren. Spannend: Der Anteil derjenigen, die sich für zeitgenössische bzw. Neue Musik interessieren, ist genauso hoch und liegt ebenfalls bei 9%. Bei der älteren Bevölkerung ab 50 Jahre liegt der Anteil der Interessenten für klassische Musik vergleichsweise bei 28% und für Neue Musik bei 3%.¹⁷ Es kann also auch hier ein anteilig höheres Interesse der Jugend für zeitgenössische Musikformen beobachtet werden, jedoch ein deutlich geringeres für klassische Formen.

Interessanterweise steht der bisherige Besuch von klassischen Konzerten in einem disproportionalen Verhältnis zum Interesse der jungen Leute. So haben 20% schon einmal ein klassisches Konzert besucht, davon 40% mehrfach. Es ist anzunehmen, dass hier Multiplikatoren tätig wurden, beispielsweise Schule oder Elternhaus, die junge Leute unabhängig vom eigenen Interesse zu einem klassischen Konzert mitnahmen, um gegebenenfalls erstmals Interesse zu generieren. Welche Rolle Multiplikatoren bei der Musikvermittlung spielen, wird im Folgenden noch ausführlicher dargestellt. An dieser Stelle kann jedoch festgehalten werden, dass man sich anteilig offenbar stärker bemüht, klassische Musik, also Musik, die vor allem bei den älteren Bevölkerungsgruppen beliebt ist, an junge Leute heranzuführen als beispielsweise



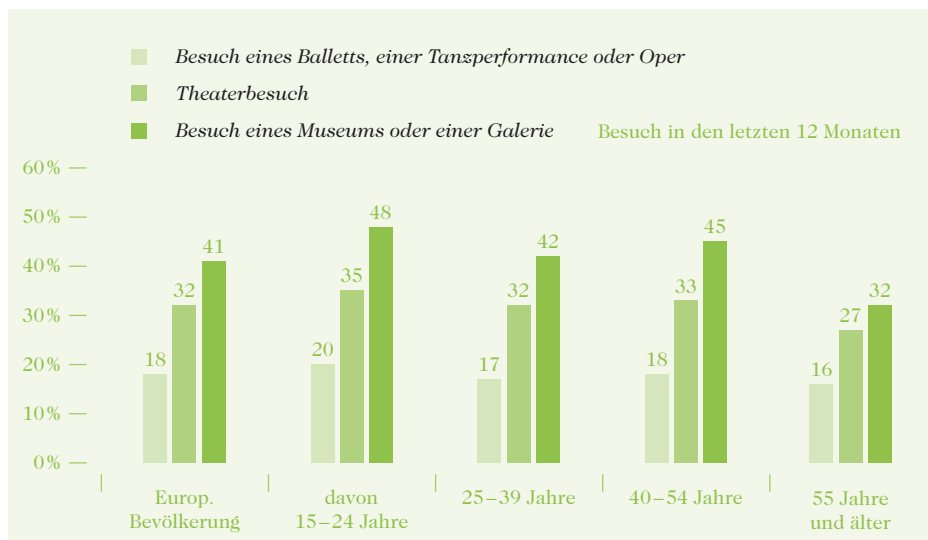
Übersicht 3: Interesse an unterschiedlichen Musikrichtungen und der Besuch entsprechender Konzerte bei den 14- bis 24-Jährigen in Deutschland. Quelle: Jugend-KulturBarometer ZfKI/GfK 2004

zeitgenössische Musik, die bei den Älteren noch weniger Resonanz findet als bei den jungen Bevölkerungsgruppen. Dies ist für die Vermittlung und breitere Akzeptanz von zeitgenössischer Musik grundsätzlich zu bedauern.

Betrachtet man das Verhältnis von Interesse und Besuch von Musiktheaterdarbietungen, kann Ähnliches festgestellt werden: 3% jugendlicher Interessenten für die Oper stehen 19% erwachsener Opernbesucher gegenüber. Auch für diese Musikangebote gibt es offenbar Vermittlungsbemühungen vonseiten Dritter. Das Missverhältnis zwischen Interesse und einmaligem Besuch lässt allerdings auch darauf schließen, dass ein erster Konzertbesuch oder erster Opernbesuch

nicht ausreicht, um junge Leute für entsprechende Angebote zu begeistern – hier bedarf es mehr Vermittlung, als ein erster Kontakt mit der Musik leisten kann.

Grundsätzlich stellt sich bei den unterschiedlichen Sparteninteressen von Jung und Alt die Frage, ob das Alter einen Einfluss auf das Interesse an klassischer Musik und Oper hat. Punktuell trösten sich einzelne Konzertanbieter damit, dass es in den letzten Jahrzehnten normal sei, dass sich die Jugend einer Jugendkultur öffne und sich von Altbewährtem abwende. Im Alter würde dann jedoch eine Rückbesinnung auf klassische Musik erfolgen. Da „Jugendkultur“¹⁸ noch ein sehr junges gesellschaftliches Phänomen ist, fehlte es bis dato an langfristigen



Übersicht 4: Besuch der europäischen Bevölkerung²² von einzelnen Kulturangeboten und -einrichtungen innerhalb der letzten 12 Monate, differenziert nach Altersgruppen. Quelle: EuroBarometer 2007.

Zeitvergleichen, die diese Entwicklung verifizieren oder falsifizieren könnten. Mit Vorlage des 8. KulturBarometers¹⁹ 2005 und weiteren aktuellen Zeitreihenvergleichen²⁰ ist mittlerweile deutlich geworden, dass sich die Gesellschaft von dem beschworenen Altersrollenmodell löst, das wechselnde Musikinteressen für spezielle Alterslagen, Rock für die Jugend und Klassik fürs Alter, vorsieht. Vielmehr wird daraus eine Generationenfrage: Man interessiert sich für die Musikrichtungen, mit denen man groß geworden ist.

SIND DIE ERGEBNISSE REPRÄSENTATIV FÜR DEN DEUTSCHSPRACHIGEN UND EUROPÄISCHEN RAUM?

Die vorausgehenden Beobachtungen wurden im Rahmen von empirischen Untersuchungen in Deutschland angestellt. Grundsätzlich stellt sich dabei die Frage, ob man diese Beobachtungen auf den gesamten deutschsprachigen Raum oder gar den europäischen Raum übertragen kann. Im Folgenden werden daher einzelne europäische und nationale Studien aus anderen Ländern herangezogen, um diese mit den Ergebnissen des Jugend-KulturBarometers zu vergleichen, wobei dies nur sehr eingeschränkt erfolgen kann, da in den meisten Fällen aufgrund unterschiedlicher Umfragezeitpunkte, verschiedener Stichprobenstruktur und nichtkompatibler Fragestellungen sowie Altersgruppierungen eine Datenharmonisierung nicht möglich war.

Im EuroBarometer 2007²¹ wurde die europäische Bevölkerung nach ihren Kulturbesuchen innerhalb der letzten 12 Monate in einzelnen kulturellen Einrichtungen befragt, und diese Besuche wur-

den nach Alter differenziert, wie dies der Übersicht 4 entnommen werden kann.

Dieser Gegenüberstellung kann zunächst entnommen werden, dass die junge Bevölkerung, hier die 15- bis 24-Jährigen, bei Kulturbesuchen genauso aktiv, punktuell sogar noch aktiver, ist als die ältere Bevölkerung. Der Nachteil bei den hier thematisierten Kultursparten liegt darin, dass nicht zwischen zeitgenössischen, modernen und klassischen Kulturformen unterschieden werden kann: Der Besuch beispielsweise im Theater kann genauso im Bereich einer modernen Theateraufführung, einer Kabarett-aufführung oder aber auch eines klassischen Theaterstücks erfolgt sein. Da hier nach dem Besuch und nicht nach dem Interesse gefragt wurde, kann zudem nicht nach dem Kulturbesuch junger Leute im Rahmen einer schulischen Veranstaltung, nach der Motivation durch Dritte oder aufgrund eigenen Interesses differenziert werden. Es kann lediglich eine erste Beobachtung des Jugend-KulturBarometers europaweit bestätigt werden, nämlich dass allgemein in Europa auch die Jugend kulturell aktiv ist.

Im EuroBarometer 2001²² wurden die Konzertbesuche innerhalb der letzten 12 Monate explizit nach Musikrichtungen differenziert, sodass sich auch eine eingeschränkte²³ Vergleichbarkeit mit dem vorausgehend zitierten 8. KulturBarometer ergibt. Leider konnten für diese Fragestellungen keine altersspezifischen Differenzierungen für die europäische Stichprobe ermittelt werden. Ein Datenvergleich veranschaulicht jedoch zweierlei: Erstens werden auch in Gesamteuropa (mittlerweile) mehr Konzerte populärer Musikrichtungen besucht als Konzerte mit klassischer Musik, und die deutschen

Werte für den Besuch von Klassik-Konzerten innerhalb der letzten 12 Monate entsprechen in etwa den Werten für Gesamteuropa bzw. jenen einzelner Vergleichsstaaten. So besuchen die Deutschen anteilig punktuell häufiger innerhalb eines Jahrs ein Klassik-Konzert, wobei die Österreicher tendenziell, wenn auch geringfügig, noch etwas aktiver bei dem Besuch von klassischen Konzerten sind. Dies ist zumindest ein erstes Indiz dafür, dass die in Deutschland erhobenen Daten zum Musikbesuch und -interesse nicht gänzlich von der Situation im deutschsprachigen oder europäischen Raum abweichen.

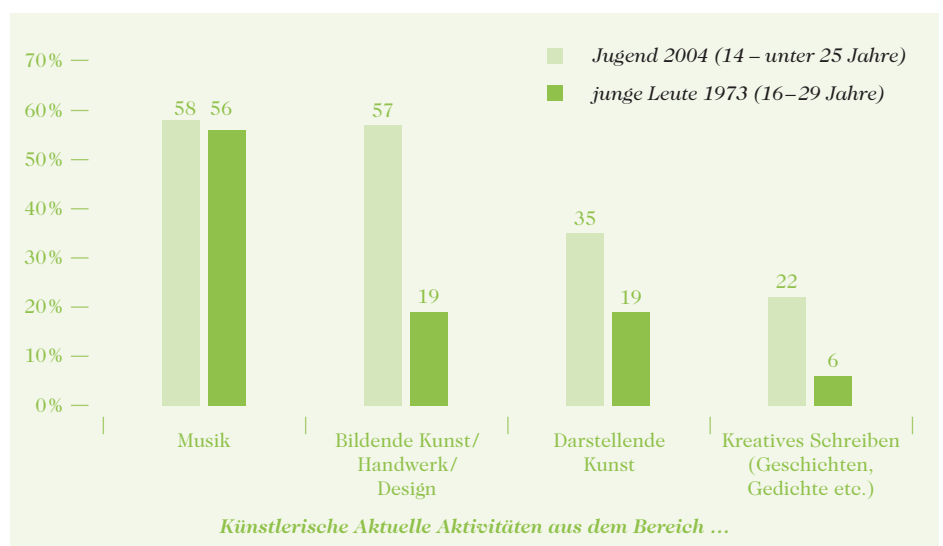
Dass die deutschen Daten in ihrer grundsätzlichen Ausprägung auch bezogen auf die Jugend nicht von der Situation in anderen Ländern abweichen, unterstreicht auch der Datenvergleich einer ungarischen Bevölkerungsumfrage²⁴ von 2003, für die eine Altersdifferenzierung der 14- bis 18-Jährigen vorliegt, mit dem deutschen Jugend-KulturBarometer von 2004. Hier wurde untersucht, ob man schon mindestens einmal entsprechende Kulturangebote, u. a. auch ein Klassik-Konzert, besucht hat. Es zeigen sich auch hier nur punktuelle Abweichungen in der Form, dass die ungarische Jugend etwas öfter schon einmal ein Klassik-Konzert besucht hat als ihre deutschen Altersgenossen.

ZUR AKZEPTANZ KÜNSTLERISCHER FREIZEITAKTIVITÄTEN UND SPEZIELL DES MUSIZIERENS

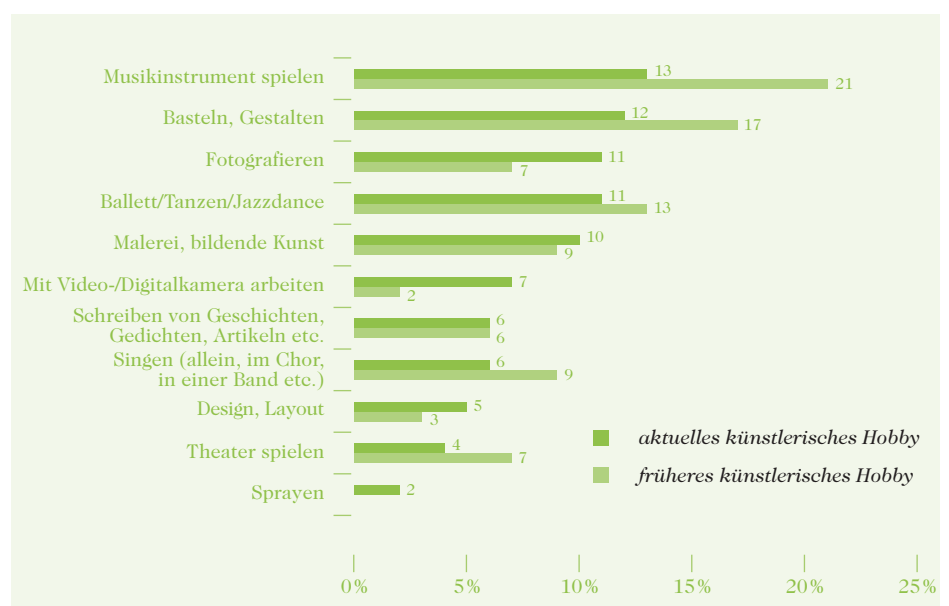
Künstlerisch-kreative Freizeitaktivitäten stehen derzeit nach den Ergebnissen des Jugend-KulturBarometers hoch im Kurs bei jungen Leuten in Deutschland. Selbst bei den 16- bis 29-Jährigen, die in der Regel aufgrund beruflicher oder ausbildungstechnischer Einbindung deutlich weniger Zeit für künstlerisch-kreative Freizeitaktivitäten haben, hat der Anteil der in der Freizeit künstlerisch Aktiven innerhalb der letzten 30 Jahre zugenommen (siehe Übersicht 5): Waren es 1973 20% in dieser Altersgruppe und 2001 23%, so sind es 2005 schon 28%²⁵. Legt man einen breiten Kulturbegriff zugrunde, welcher auch Breakdance, Graffiti und Ähnliches umfasst, liegt der Anteil der künstlerisch Kreativen unter den 14- bis 24-Jährigen sogar bei 48%. Fokussiert man den Kulturbegriff auf eher klassische künstlerische Aktivitäten wie Musizieren, Malen oder beispielsweise Theaterspielen, reduziert sich der Anteil auf 34%, was im Vergleich zu früheren Zahlen noch immer erstaunlich hoch ist.

Ein Musikinstrument zu spielen ist dabei die verbreitetste künstlerische Hobbyaktivität in der Freizeit (siehe Übersicht 6). 13% aller jungen Leute zwischen 14 und 24 Jahren geben laut Jugend-KulturBarometer an, derzeit in der Freizeit ein Musikinstrument zu spielen; als früheres Hobby gaben dies 21% der jungen Leute an.

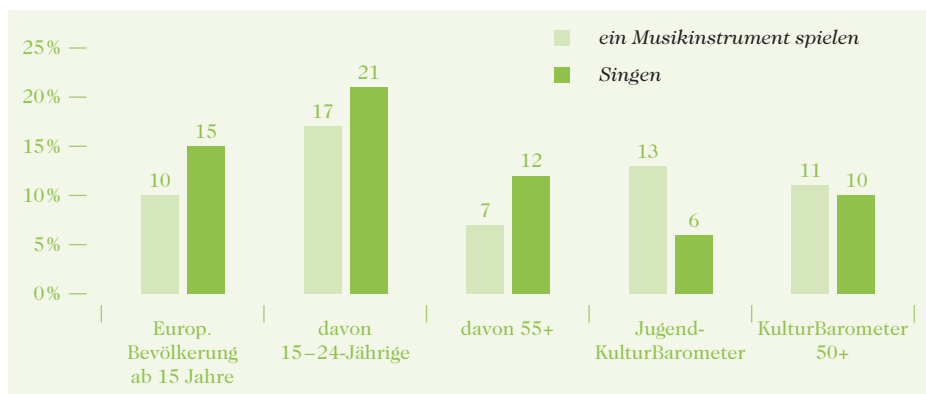
Beim Singen liegt der entsprechende Anteil der derzeit Aktiven bei 6%; 9% der jungen Leute deklarieren dies als frühere Freizeitaktivität. Die anteilig abnehmende Bilanz bei den aktuellen Musikaktivitäten – sei es Singen oder Musizieren – könnte darauf hindeuten, dass junge Leute im Jugendalter andere künstlerisch-kreative Schwerpunkte und Inter-



Übersicht 5: Künstlerische Hobbys der jungen Leute 1973²⁷ und 2004, differenziert nach Spartenbereichen. ZfKI/Ifak 1973; ZfKI/GfK 2004



Übersicht 6: Aktuelle und frühere künstlerische Hobbys junger Leute im Alter von 14 bis 24 Jahren in Deutschland. Quelle: Jugend-KulturBarometer ZfKI/GfK 2004



Übersicht 7: Anteil der europäischen Bevölkerung 2007, der mindestens einmal innerhalb der letzten 12 Monate folgende Aktivitäten ausübte, im Vergleich zu den ermittelten Hobbyaktivisten in den entsprechenden Bereichen laut Jugend-KulturBarometer 2004 und KulturBarometer 50+ 2007.
Quelle: EuroBarometer 2007; ZfKf/GfK 2004; ZfKf/Ifak 2007

essen ausbilden, dass gegebenenfalls das frühere Musizieren im Kindesalter eher von Multiplikatoren angeregt wurde, das Interesse hier aber nicht konserviert werden konnte, eventuell auch aufgrund fehlender Angebotsstrukturen und Foren des Musizierens speziell für junge Erwachsene. Diese These soll im Folgenden auch noch einmal bei der Betrachtung von Multiplikatoren und Partnern beim Musizieren und bei Konzertbesuchen diskutiert werden.

Man kann also zusammenfassend festhalten: Künstlerisch-kreative Hobbyaktivitäten sind sehr gefragt bei Kindern und Jugendlichen, insbesondere das Musizieren. Insgesamt liegt der Anteil an musikalisch aktiven 14- bis 24-Jährigen in Deutschland bei 17%. Aktivitäten im Bereich der bildenden Kunst nehmen jedoch bei Jugendlichen an Bedeutung zu. Ob dies auf eine Interessenverschiebung im Jugendalter zurückzuführen ist oder auf neu gewachsene Angebotsstrukturen speziell in Deutschland, beispielsweise durch Einführung der Jugendkunstschulen²⁶, bleibt zunächst offen.

MUSIZIERAKTIVITÄTEN IM DEUTSCHSPRACHIGEN UND GESAMTEUROPÄISCHEN RAUM

Auch beim Musizieren stellt sich die Frage, ob die Daten des Jugend-KulturBarometers grundsätzlich auf den deutschsprachigen und gesamteuropäischen Raum übertragbar sind. Vorausgeschickt werden muss an dieser Stelle, dass sich die Datenharmonisierung für künstlerisch-kreative Freizeitaktivitäten noch schwieriger gestaltet als für den Besuch von Kulturveranstaltungen. Es liegen zum einen in den anderen Bevölkerungs-

umfragen, insbesondere im EuroBarometer, mit Ausnahme des Filmens oder Fotografierens kaum Daten zu Freizeitaktivitäten in der bildenden Kunst vor, sodass man an dieser Stelle für den europäischen Raum nicht ausmachen kann, ob der Sektor Bildende Kunst hier an Bedeutung zugenommen hat. Zum anderen sind die Abgrenzungen der künstlerisch-kreativen Freizeitaktivitäten kaum kompatibel zum Jugend-KulturBarometer, was durch die unterschiedliche Schulstruktur, u. a. der vielfach in Europa verbreiteten Ganztagschule²⁷, noch verstärkt wird.

Im EuroBarometer 2007 wird beispielsweise gefragt, ob man bei künstlerischen Amateuraktivitäten innerhalb der letzten 12 Monate mindestens einmal mitgewirkt hat. Damit ist bei der europäischen Datenebene der schulische Bereich nicht explizit ausgeschlossen und auch die Intensität der künstlerisch-kreativen Aktivitäten bei beiden Bevölkerungsumfragen nicht vergleichbar, da im Jugend-KulturBarometer explizit nach Freizeitaktivitäten außerhalb der Schule gefragt wurde. Das Mitwirken in einem Schulchor oder in einer schulischen Theateraufführung wurde explizit ausgeschlossen, und der Begriff Hobby, wie er im Jugend-KulturBarometer verwendet wurde, impliziert Eigenmotivation und -interesse, was bei der europäischen Befragung nicht vorausgesetzt wird. Daher verwundert es nicht, dass der Anteil der europäischen 15- bis 24-Jährigen im Bereich Musizieren und hier insbesondere beim Singen, mit Blick auf die verbreitete Möglichkeit, an einem Schulchor mitzuwirken, deutlich höher ist als der Anteil unter den deutschen Hobbymusikern, wie dies Übersicht 7 veranschaulicht.

Bei der Bevölkerung 50+ bzw. 55+ relativieren sich hingegen die Unterschiede zwischen den europäischen und deutschen Anteilen, da ein schulischer Kontext in dieser Altersgruppe nicht mehr relevant ist. Bei der deutschen Bevölkerung 50+ ist der Anteil der Musikinstrumentenspieler sogar etwas höher als bei der europäischen Bevölkerung 50+, wenn auch die Unterschiede eher gering sind, was gegebenenfalls auch auf ähnliche Verhältnisse in Deutschland und Europa hinweisen könnte.

Aufgrund der schlechten Vergleichbarkeit der Daten sollen im Folgenden auch noch einmal sekundäranalytische Daten aus der europäischen Musikschulstatistik²⁸ herangezogen werden, um weitere Hinweise sammeln zu können, ob die bundesdeutsche Situation mit jener des deutschsprachigen und europäischen Raums vergleichbar ist. Dabei ist jedoch auch hier zu berücksichtigen, dass das Musikschulsystem in den einzelnen Ländern unterschiedlich ausgebaut ist²⁹ und teilweise auch mit dem Nichtausbau der Ganztagschule korrespondiert. Unter Berücksichtigung des letztgenannten Aspekts sollten hier jedoch zumindest die Daten aus dem deutschsprachigen Raum kompatibel sein, da in diesen Ländern der Ausbau der Ganztagschule noch lange nicht abgeschlossen ist.

Beim Anteil der Musikschüler pro Land, bezogen auf die Bevölkerung bis 25 Jahre, werden bei den ausgewählten Ländern Unterschiede in einer Spannweite von 14 Prozentpunkten deutlich, wobei man hier eben die unterschiedliche Musikschulstruktur und Musikvermittlung in den einzelnen Ländern berücksichtigen muss. Deutschland hat beispielsweise neben den Musikschulen

WIE GELINGT MUSIKVERMITTLUNG?

„Verliere ich die Aufmerksamkeit der Kinder, oder halte ich sie in der Veranstaltung? Das ist wie beim Lehrer. Wenn es nicht gelungen ist, kann er sich hinterher überlegen: Warum ist es nicht gut gelaufen? Wo muss ich noch optimieren?“

im Verband deutscher Musikschulen (VdM) auch viele private Musikschulen und Musiklehrer, die auf dem Musikpädagogikmarkt tätig sind. In einer empirischen Studie zur Bedeutung des Klavierspielens konnte für Deutschland beispielsweise ermittelt werden, dass es neben den Klavierschülern an öffentlichen Musikschulen (9% der ermittelten Haushalte mit Klavierspielern) noch mindestens ebenso viele Klavierschüler (12% der ermittelten Haushalte mit Klavierspielern) gab, die privaten Unterricht nahmen.³⁰ Hierbei wurde jedoch auch ermittelt, dass die Flexibilität des Privatunterrichts vor allem von erwachsenen Klavierspielern genutzt wurde, was die eben genannten Zahlen wieder relativiert, da es sich in der vorausgehenden Übersicht um einen Vergleich hinsichtlich der jungen Bevölkerung bis 25 Jahre handelt. Geht man also an dieser Stelle zumindest im deutschsprachigen Raum von vergleichbaren Strukturen aus, kommt man zu dem Ergebnis, dass beim Musizieren der Anteil der jüngeren Bevölkerung in Österreich³¹ und der Schweiz etwas besser aufgestellt ist als in Deutschland. Die Abweichungen bewegen sich hier jedoch in überschaubaren Dimensionen von maximal acht Prozentpunkten.



WELCHE FAKTOREN UND SOZIODEMOGRAPHISCHEN MERKMALE BEEINFLUSSEN MUSIKALISCHE AKTIVITÄTEN?

Im Jugend-KulturBarometer konnten einzelne soziodemographische Merkmale analysiert werden, die die Teilnahme an kulturellen Bildungsangeboten, die künstlerisch-kreative Aktivität sowie auch die kulturelle Partizipation allgemein bei den 14- bis 24-Jährigen zum Teil sehr deutlich beeinflussen. Ein Faktor ist hier das Geschlecht. So gibt es kaum Unterschiede beim Interesse an Kulturangeboten im Sinne eines breiten Kulturbegriffs, jedoch sehr deutliche bei dem Interesse speziell für klassische Kulturangebote. Interesse an mindestens einer klassischen Kultursparte haben beispielsweise nach dem Jugend-KulturBarometer 63% der weiblichen jungen Bevölkerung, aber nur 37% der männlichen. Noch deutlicher werden die Unterschiede bei dem Besuch eines „professionellen“ kulturellen Bildungsangebots wie beispielsweise einer Musikschule oder Jugendkunstschule. Hier sind es 66% in der weiblichen jungen Bevölkerung versus 34% in der männlichen. Auch in einer Jugendstudie zu künstlerisch-kreativen Aktivitäten, die der Arts Council of Wales 2003 veröffentlichte, war ein höherer Anteil an Mädchen (82%) ermittelt worden, die einmal oder öfters innerhalb eines Jahres entsprechenden Aktivitäten nachgingen. Bei den Jungen waren es deutlich weniger (66%).³² Auch in einer Folgeuntersuchung 2005³³ konnten Geschlechtsunterschiede in Wales bei künstlerisch-kreativen Aktivitäten festgestellt werden, die von den Mädchen in der Regel intensiver betrieben werden.

Dies wirft die Frage nach geschlechtsspezifischen Unterschieden bei den Musikaktivitäten auf. Betrachtet man die geschlechtsspezifischen Unterschiede bei den künstlerischen Hobbys differenziert

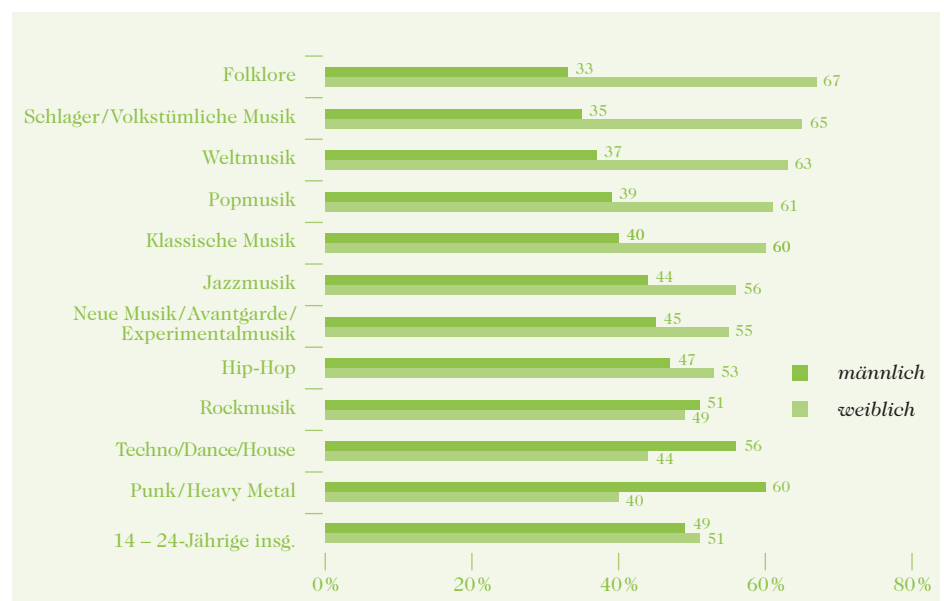
nach Sparten, zeigen sich zum Teil sehr deutliche Differenzen, die allerdings sehr stark mit den jeweiligen Sparteninhalten variieren.

Deutliche weibliche Domänen sind hier das Tanzen, das kreative Schreiben, die bildende Kunst und auch das Singen: Unter den jungen Hobbysängern liegt der weibliche Anteil bei 73%. Beim Spielen eines Musikinstruments ist das Geschlechterverhältnis mit einem weiblichen Anteil von 56% schon sichtlich ausgeglichener. Dass es speziell in der Musik noch „reine“ Männerdomänen gibt, beispielsweise im Bereich der Komposition, des Dirigierens, aber auch des Beherrschens spezieller Musikinstrumente wie Schlagzeug, Kontrabass, E-Gitarre oder Posaune – und somit entsprechend geschlechtsspezifische Vorbilder –, konnte

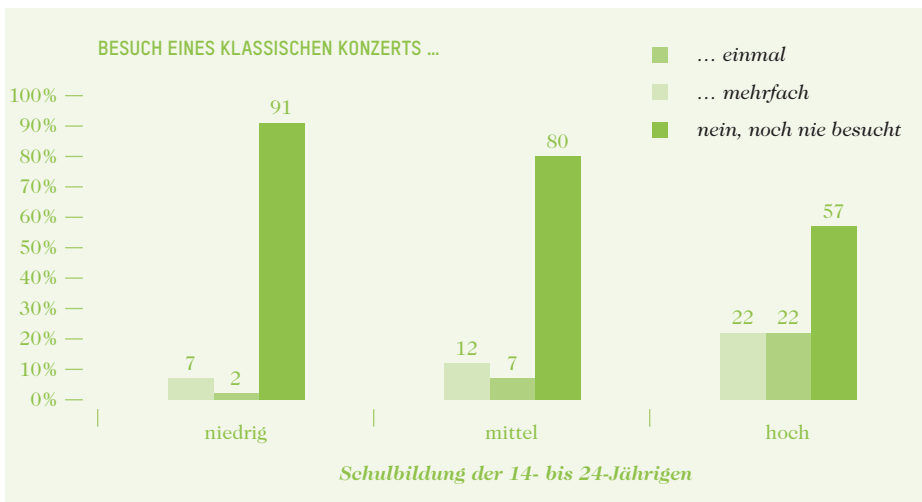
in diversen aktuellen Studien³⁴ ermittelt werden und erklärt an dieser Stelle gegebenenfalls die Ausgewogenheit der Geschlechter beim Spielen eines Musikinstruments.

Beim Interesse an und beim Besuch von Konzertangeboten können bei den 14- bis 24-Jährigen jedoch wieder deutliche geschlechtsbezogene Unterschiede ausgemacht werden, wie Übersicht 8 veranschaulicht.

Es sind vor allem die „weicheren“ und „harmonischen“ Klänge sowie eben klassische und tendenziell auch zeitgenössische Kunstformen, die das junge weibliche Publikum ansprechen: Unter den jugendlichen Interessenten für klassische Musik findet sich ein Anteil von 60% weiblicher Interessenten. Dass mittler-



Übersicht 8: Geschlechterdifferenz beim Interesse an verschiedenen Musikrichtungen bei den 14- bis 24-Jährigen. Quelle: Jugend-KulturBarometer ZfKf/GfK 2004



Übersicht 9: Bisheriger Besuch von klassischen Konzerten bei den 14- bis 24-Jährigen, differenziert nach Schulbildung. Quelle: Jugend-KulturBarometer ZfKf/GfK 2004. Die Prozentanteile ergeben aufgrund von Rundungsfehlern nicht immer die Gesamtsumme von 100%.

weile das Interesse der weiblichen Bevölkerung an klassischen Kulturangeboten tendenziell überwiegt, wird auch im EuroBarometer deutlich, wobei Generationenvergleiche des ZfKf nahelegen, dass das Interesse der männlichen Bevölkerung an klassischen Kulturangeboten früher stärker ausgeprägt gewesen ist. So lag der männliche Anteil unter den Opernbesuchern bei den 65-Jährigen und Älteren 1994 in Deutschland bei 55%, 2005 nur noch bei 45%.³⁵ Diese sukzessive Verschiebung innerhalb der Generationen ist ein Grund dafür, dass geschlechtsspezifische Differenzen, bezogen auf die Gesamtbevölkerung, noch nicht so deutlich zutage treten, wie bei der Betrachtung der jungen Bevölkerung. So liegt der prozentuale Unterschied zwischen Männern und Frauen, die in den 12 Monaten vor der Befragung ein Theater besuchten, im EuroBarometer bei 26% Männer zu 34% Frauen.³⁶ Bei eher populären Kulturangeboten wie beispielsweise dem Film können übrigens keine Geschlechterunterschiede beim EuroBarometer beobachtet werden.

Aus den vorliegenden Daten zu den geschlechtsspezifischen Differenzen bei der Musikpartizipation kann auf jeden Fall ein Auftrag für die Musikvermittlung abgeleitet werden in der Form, dass man spezielle Vermittlungsmodelle entwickeln sollte, die Jungen für das Singen und speziell für klassische Musik begeistern.

Ein weiterer wichtiger Faktor, der die kulturelle und auch musikalische Partizipation beeinflusst, ist die Schulbildung der jungen Leute. Im Jugend-KulturBarometer konnte beobachtet werden, dass das außerhäusliche Interesse und der Besuch von Kulturangeboten sowohl im Sinne eines breiten Kulturbegriffs, der

auch sogenannte „jugendkulturelle“ Angebote einschließt, als auch bezogen auf „klassische“ Kultursparten sehr deutlich mit der Schulbildung korreliert. Betrachtet man hier speziell den bisherigen Besuch von klassischen Konzerten bei den 14- bis 24-Jährigen, differenziert nach der Schulbildung³⁷ der jungen Leute, bestätigen sich diese allgemein beobachteten Tendenzen (siehe Übersicht 9):

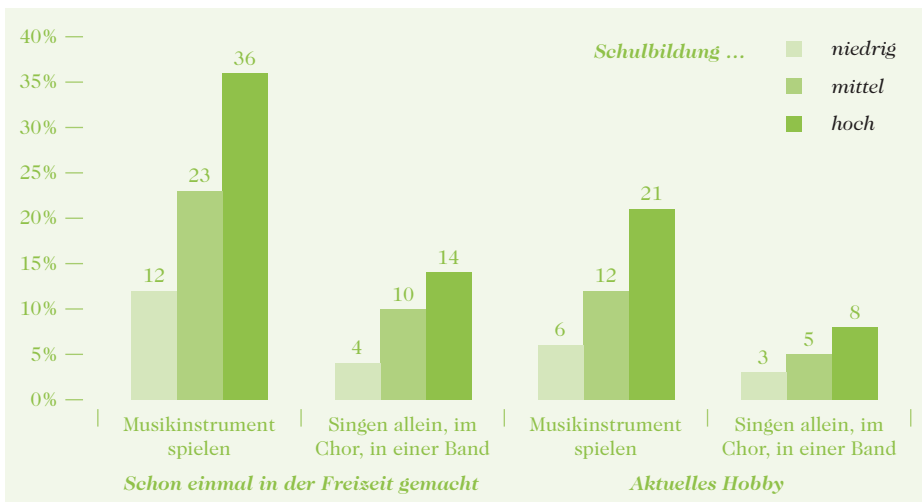
Haben nur 9% der jungen Leute mit niedriger Schulbildung schon mindestens einmal ein klassisches Musikkonzert besucht, liegt der Anteil bei den jungen Leuten mit hoher Schulbildung bei 43%. Dass eine gute Schulbildung die Chancen deutlich erhöht, dass man in der Jugend wie allgemein in seinem Leben künstlerisch und kulturell aktiv ist, davon zeugen auch die Ergebnisse des EuroBarometers 2007: Je mehr Zeit in Schulbildung investiert wurde, desto höher ist der Anteil derjenigen, die eine Oper, Kunstausstellung oder ein Theater besucht haben. Liegt beispielsweise der Anteil der europäischen Gesamtbevölkerung, der ein Theater innerhalb der letzten 12 Monate besucht hat, bei 32%, so liegt er bei denjenigen, die ihre schulische Ausbildung mit 20 Jahren oder später abgeschlossen haben, bei 47%.³⁸ Diese bildungsspezifischen Differenzen können auch bei künstlerisch-kreativen Aktivitäten und insbesondere auch beim Musizieren auf europäischer Ebene beobachtet werden. So haben laut EuroBarometer 2007 nur 5% der 15- bis 24-Jährigen mit kurzer Schulbildung (die mit 15 Jahren beendet wurde) innerhalb der letzten 12 Monate ein Instrument gespielt. Dem steht unter den jungen Leuten mit langer Schulbildung, die nicht vor dem 20. Lebensjahr endete, ein Anteil

von 16% gegenüber. Beim Singen liegt das Verhältnis in der jungen europäischen Bevölkerung bei 9% zu 19%.³⁹

Deutliche bildungsspezifische Differenzen beim Musizieren in der Freizeit können auch beim Jugend-KulturBarometer gemessen werden. Dies gilt sowohl für die Chance, erstmals einen Zugang zu einem Musikinstrument oder zu Gesangserfahrung zu erhalten, als auch bei der Verstetigung musikalischer Aktivitäten zu einem persönlichen Hobby.

Besonders deutlich sieht man Bildungsdifferenzen auch bei der Wahrnehmung von musikalischen Bildungsangeboten, dem Besuch einer Musikschule oder der Teilnahme an einem Schulorchester oder einer Schulband. Der Anteil derjenigen mit hoher Schulbildung unter den jungen Besuchern von Musikschulangeboten ist beispielsweise etwa siebenmal höher als derjenige solcher mit niedriger Schulbildung.

Bei der Analyse von Einflussfaktoren, die kulturelle Partizipation begünstigen, konnte im Jugend-KulturBarometer ein weiterer wichtiger Faktor ausgemacht werden, der sich auf den Zeitpunkt der kulturellen Vermittlung bezieht. Das Interesse der jungen Leute an Kultur korreliert sowohl mit dem Zeitpunkt der ersten künstlerischen Freizeitaktivität als auch mit dem ersten Kulturbesuch (siehe Übersicht 10, Seite 41). Je früher Kinder an Kunst und Kultur herangeführt werden, desto positiver ist ihr späteres Verhältnis dazu. Dies gilt vor allem für die frühe Rezeption von Kunstdarbietungen, beispielsweise den Besuch von Konzerten oder Theatervorstellungen, und weniger ausgeprägt für die eigene künstlerische Aktivität. Entsprechend weisen



Übersicht 10: Anteil der 14- bis 24-Jährigen, die schon einmal musizierten, und Anteil derjenigen, die aktuell als Hobby musizieren, differenziert nach der Schulbildung. Quelle: Jugend-KulturBarometer ZfKI/GfK 2004

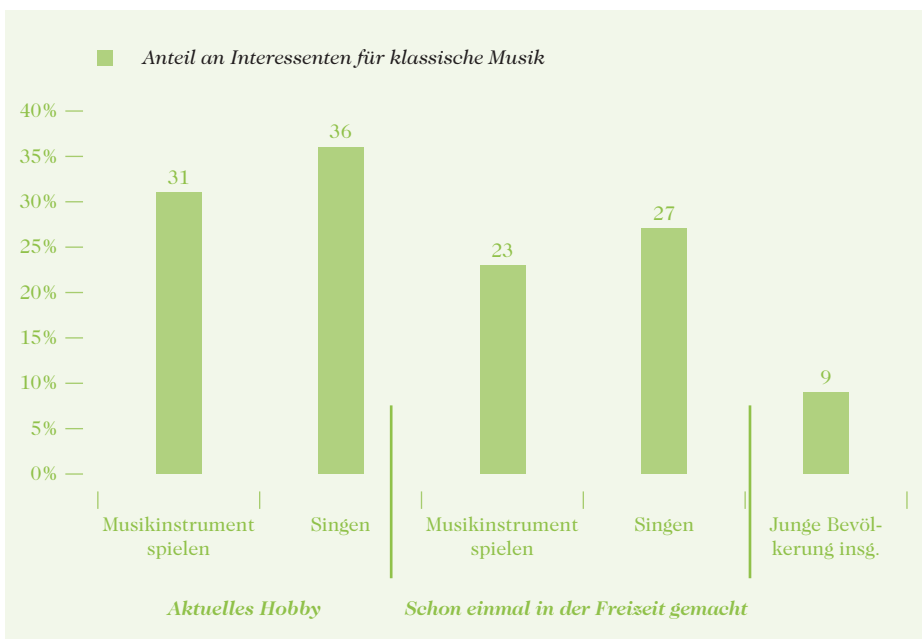
neueste musikphysiologische Forschungsergebnisse darauf hin, dass die akustische Aufnahmefähigkeit komplexer musikalischer Klänge in den ersten drei Lebensjahren geschaffen wird. Kommen Kleinkinder in dieser fraglichen Zeit nicht in Berührung mit Musik, werden nach vorliegenden Forschungsergebnissen die entsprechenden Hörnerven bzw. das gesamte Hörareal nicht ausgebaut.⁴⁰

Speziell zum Zeitpunkt der ersten künstlerisch-kreativen Betätigung kann

ein spannendes Phänomen beobachtet werden: Schafft man es, junge Leute, die sich bisher noch nie künstlerisch betätigt haben, im jungen Erwachsenenalter – also ab 16 Jahren – zu einer künstlerischen Betätigung zu motivieren, identifizieren sie sich in der Folge sehr deutlich mit künstlerischen und kulturellen Inhalten. Bei der Kulturrezeption kann für diese Altersgruppe ein gegenläufiges Verhalten beobachtet werden. Aus diesen Ergebnissen könnte man ableiten, dass

man junge Erwachsene mit kulturellen Bildungsdefiziten eigentlich nur noch für Kunst und Kultur erreichen kann, indem man sie zu eigener künstlerisch-kreativer Aktivität motiviert. Dieses Phänomen kann man in der schon erwähnten Dokumentation „Rhythm is it!“ über das Tanzprojekt mit jungen Berlinern beobachten. Empfinden die Hauptschüler die Musik Strawinskys zunächst als „Krach“, öffnen sie sich bei der Einstudierung der Bewegungen zur Musik mehr und mehr, bis sie sagen können: „[...] jetzt höre ich die Geschichte raus, und jetzt hört es sich wie Musik an.“⁴¹

MUSIZIEREN UND KONZERTBESUCHE – GIBT ES EINE BEZIEHUNG?



Übersicht 11: Beziehung zwischen künstlerischen Musikaktivitäten in der Freizeit und dem Interesse an klassischer Musik. Quelle: Jugend-KulturBarometer ZfKI/GfK 2004

Die vorausgehende Beobachtung, dass der Zeitpunkt sowohl der ersten rezeptiven als auch der ersten künstlerisch-kreativen Erfahrung in Beziehung zum aktuellen Interesse an außerhäuslichen Kulturaktivitäten steht, wirft die Frage auf, ob es denn auch eine Beziehung zwischen den rezeptiven und künstlerisch-kreativen Erfahrungen gibt wie beispielsweise zwischen Konzertbesuch und eigenem Musizieren. Dies bestätigen die Daten des Jugend-KulturBarometers in der Übersicht 11: Der Anteil der Fans klassischer Musik unter den 14- bis 24-Jährigen ist unter den jungen Leuten, die schon einmal in der Freizeit musizierten, etwa dreimal so hoch wie bei der Jugend allgemein; unter den jungen Leuten, die das Musizieren als ein aktuelles Hobby betreiben, ist der Anteil viermal so hoch. Vor allem das Singen hat einen positiven Einfluss auf Präferenzen im Bereich klassischer Musik.

WER SIND DIE MULTIPLIKATOREN BEI DER MUSIKVERMITTLUNG?

Im vorangehenden Abschnitt zur Kulturpartizipation wurde deutlich, dass der Anteil der jungen Leute, die schon mindestens einmal ein Konzert mit klassischer Musik besuchten, deutlich höher ist als der Anteil, der sich explizit für klassische Musik interessiert. Aus dieser Beobachtung wurden zwei Hypothesen abgeleitet: zum einen, dass eine einmalige Begegnung junger Leute mit klassischer Musik vielfach nicht für einen erfolgreichen Vermittlungsprozess ausreicht, zum anderen, dass es in der Biographie junger Leute Multiplikatoren gibt, die jene zu Konzert- und Opernbesuchen motivieren und begleiten. Entsprechend wurde im KulturBarometer nachgefragt, mit wem junge Leute schon einmal einen Kulturbesuch unternommen haben. Wie der Übersicht 12 entnommen werden kann, sind die wesentlichen Säulen der rezeptiven Kulturvermittlung die Schule und die Eltern sowie

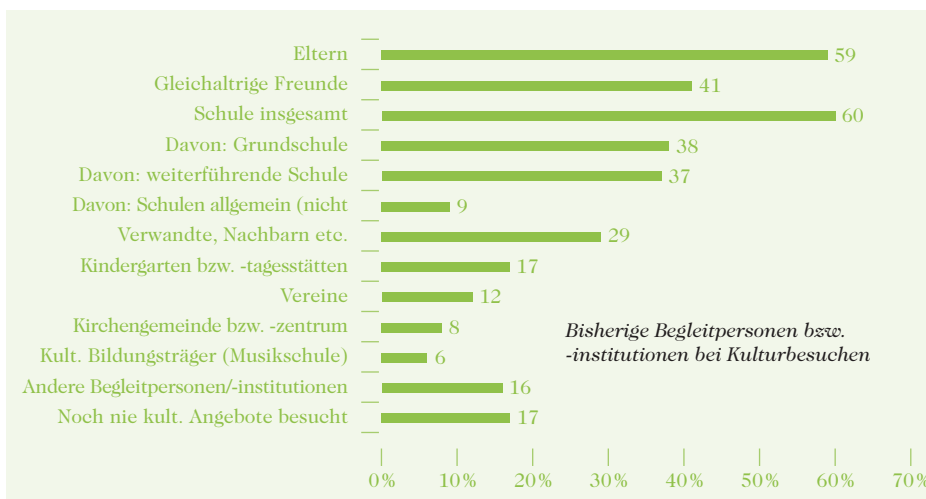
allgemein das soziale Umfeld, hier vor allem die gleichaltrigen Freunde.

Interessanterweise kann man bei Schule und Elternhaus einen hohen Überschneidungsgrad feststellen. 74% der Jugendlichen, die angeben, schon einmal mit der Schule einen Kulturbesuch unternommen zu haben, haben dies auch schon mit den Eltern getan. Dieser Zusammenhang wird nachfolgend noch genauer untersucht.

Betrachtet man die Multiplikatoren, die junge Menschen bei eigenen künstlerisch-kreativen Erfahrungen begleiten, beispielsweise dem Musizieren, gestaltet sich die Verteilung etwas anders. Die Peer-Groups, sprich die gleichaltrigen Freunde, die Eltern, die Musikschulen und Vereine sind die entscheidenden Partner. Die Schule spielt hier in Deutschland und vermutlich auch in Österreich, wo das Ganztagschulsystem kaum ausgebaut ist (noch) eine unterge-

ordnete Rolle, was sich gegebenenfalls bei einem künftigen Ausbau in der Praxis künstlerisch-kreativer Angebote deutlich verändern wird.⁴²

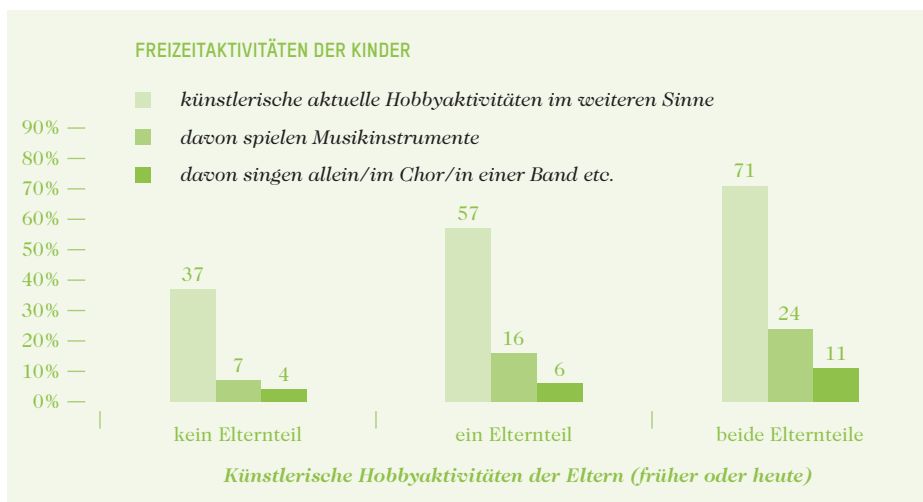
Bei einer bildungsspezifischen Differenzierung wird deutlich, dass junge Leute mit niedriger Schulbildung auf einzelne Institutionen im Kontext künstlerisch-kreativer Angebote einen geringeren Zugriff haben, so auf Musikschulen, schulische Angebote und Angebote in Kindergärten⁴³. Vergleichsweise ausgewogen ist hingegen der Zugriff auf Vereine als Partner bei künstlerischen Freizeitaktivitäten. Wie sich dieser unterschiedliche Zugriff auf einzelne Institutionen und Partner erklärt, insbesondere bezogen auf Schule und Elternhaus, wird im Folgenden ausführlicher analysiert. Es kann hier jedoch eine allgemeine empirische Beobachtung auf Basis der Daten und eine daraus resultierende Empfehlung im Kontext der unterschiedlichen Multiplikatoren herausgestellt werden, die sich explizit auf den wichtigen Stellenwert der Vernetzung von Partnern und Institutionen bezieht: Je mehr unterschiedliche Multiplikatoren an kulturellen Vermittlungsprozessen in der Kulturbiographie beteiligt waren, desto kulturinteressierter sind junge Leute und nehmen aktiv am kulturellen Leben teil.



Übersicht 12: Personen bzw. Institutionen, die die 14- bis 24-Jährigen bisher bei Kulturbesuchen begleitet haben. Quelle: Jugend-KulturBarometer ZfKf/GfK 2004

STELLENWERT DER ELTERN BEI DER MUSIKVERMITTLUNG

Das Elternhaus nimmt bei der kulturellen Vermittlung einen wichtigen Stellenwert ein, wie dies anteilmäßig aus der vorangehenden Übersicht 12 zu Multiplikatoren in der kulturellen Bildungsarbeit hervorgeht. Die Rolle der Eltern bietet auch



Übersicht 13: Aktuelle künstlerische Freizeitaktivitäten der 14- bis 24-Jährigen im Kontext bisheriger künstlerischer Freizeitaktivitäten der Eltern. Quelle: Jugend-KulturBarometer ZfK/GfK 2004

einen ersten Erklärungsansatz, warum die kulturelle Bildung so stark mit der Schulbildung der jungen Leute korreliert. Denn es sind vor allem die Eltern mit höherer Bildung, die ihren Kindern kulturelle Erfahrungen ermöglichen und diese auch bei Kulturbesuchen begleiten. Haben beispielsweise laut Jugend-KulturBarometer 83% der jungen Leute, deren Eltern mindestens beide Abitur haben, schon mindestens einmal gemeinsam mit ihren Eltern einen Kulturbesuch unternommen, liegt der Anteil der jungen Leute, deren Eltern maximal beide einen Hauptschulabschluss haben, vergleichsweise nur bei 38%. Auch die Ausgaben der Eltern für kulturelle Bildung korrespondieren mit der Schulbildung der Eltern, wie dies in einer bundesweiten Elternbefragung⁴⁴, die ergänzend im Rahmen des 1. Jugend-KulturBarometers durchgeführt wurde, deutlich wird: Eltern mit niedriger Schulbildung geben für kulturelle Bildung durchschnittlich dreimal weniger aus als Eltern mit hoher Schulbildung, wobei der vergleichsweise hohe Wert der Ausgaben für kulturelle Bildung unter den Eltern mit niedriger Schulbildung, die tatsächlich in die kulturelle Bildung investieren, überrascht.

Daraus könnte man schlussfolgern, dass Eltern, die vom Wert kultureller Bildung überzeugt sind, auch bereit sind, in kulturelle Bildung zu investieren – unabhängig davon, ob bildungsfern oder bildungsnah. Es gilt also noch mehr Überzeugungsarbeit zu leisten. Bis dato sind es in Deutschland anteilig noch sehr wenige bildungsferne Elternhäuser, die kulturelle Bildungsausgaben für ihre Kinder leisten. Dieser Zusammenhang zwischen Bildung und Einkommen der Eltern sowie Bildungschancen der Kinder wird zurzeit

in Deutschland sehr kritisch diskutiert. Es ist jedoch nicht nur die Bereitschaft der Eltern, kulturelle Bildungsprozesse aktiv zu begleiten, die die Kulturvermittlung bei Kindern positiv beeinflusst, sondern auch das Vorbild, die Rolle und Haltung der Eltern selbst gegenüber Kunst und Kultur. So konnte beispielsweise im Jugend-KulturBarometer beobachtet werden, dass es einen signifikanten Zusammenhang gibt zwischen den künstlerisch-kreativen Aktivitäten der Eltern und jenen ihrer Kinder: Sind die Eltern künstlerisch aktiv oder aktiv gewesen, ist die Wahrscheinlichkeit deutlich größer, dass ihre Kinder ebenfalls künstlerisch-kreative Freizeitaktivitäten pflegen. Dies gilt insbesondere auch für das Musizieren, wie dies Übersicht 13 veranschaulicht.

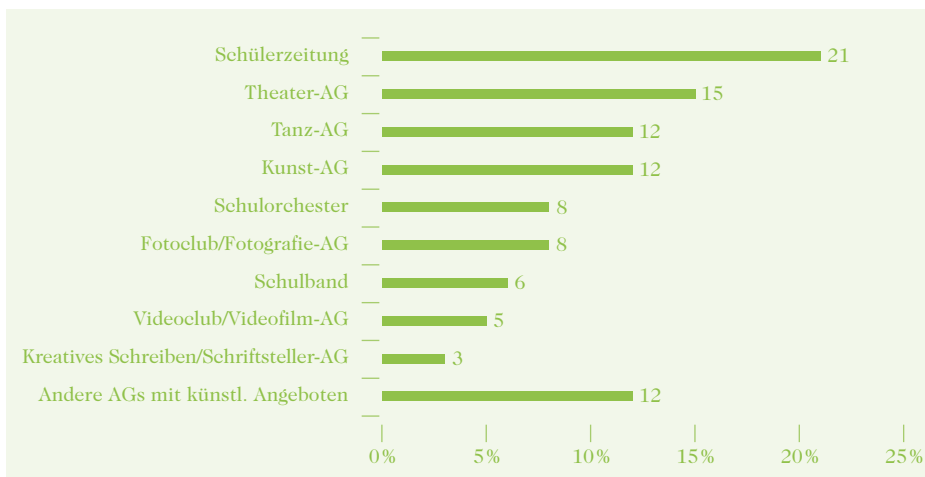
Der wichtige Stellenwert des Elternhauses wird auch dadurch unterstrichen, dass nach Daten des Jugend-KulturBarometers das aktuelle Interesse der jungen Leute an Kultur größer ist, wenn ausschließlich das Elternhaus an entsprechenden Vermittlungsprozessen beteiligt war, als wenn ausschließlich die Schule vermittelte. Auch in einer anderen ZfK-Studie, in der Jugendliche zum „Wohlbehagen“ in speziellen Düsseldorfer Kultureinrichtungen wie Theater, Museen oder Oper befragt wurden, zeigt sich ein Anteil von 72% unter Jugendlichen in Familienbegleitung, die die Einrichtungen aufsuchten und sich nach eigenen Angaben gerne in der Kultureinrichtung aufhielten, im Vergleich zu 50% unter den Schulbesuchern, die sich dort wohlfühlten.⁴⁵ Dies verdeutlicht, wie wichtig es ist, Vermittlungskonzepte zu entwickeln, die explizit das Elternhaus einbinden.

STELLENWERT DER SCHULE BEI DER MUSIKVERMITTLUNG

Die Schule kann auf drei Ebenen die Musikvermittlung in Deutschland unterstützen: auf jener der Vermittlung von Theorie im Musikunterricht, in Form von Konzertbesuchen im Rahmen von Schulausflügen und/oder in der traditionellen Unterstützung von außerunterrichtlichen Musikaktivitäten wie Schulchor, Schülerband, Musical-AG oder Schulorchester. In der Regel werden diese Maßnahmen ohne konkrete finanzielle Fördermittel realisiert und sind einem engagierten Musiklehrer, einem anderen Lehrer mit Musikkompetenzen bzw. einem oder mehreren entsprechend engagierten Elternteilen zu verdanken, die solche Maßnahmen organisieren, durchführen oder flankierend unterstützen, beispielsweise das Angebot einer Musical-AG.

Im Rahmen des Jugend-KulturBarometers konnte unter den 14- bis 24-Jährigen ermittelt werden, dass 8% innerhalb ihrer bisherigen Schullaufbahn schon einmal ein Schulorchester besuchten, 6% eine Schulband, 15% eine Theater-AG und 21% eine Schülerzeitung, wie dies Übersicht 14 verdeutlicht.

Auffallend bei der Analyse der jungen Leute, die solche schulischen künstlerischen Angebote außerhalb des Unterrichts besuchen, ist die Tatsache, dass diese zu 97% auch in anderen Freizeitkontexten mit anderen nichtschulischen Partnern künstlerisch aktiv sind. Schulische außerunterrichtliche Angebote sprechen also vor allem schon kulturell aktive junge Leute an und schaffen es eher nicht, junge Leute aus kulturfernen Elternhäusern zu aktivieren.



Übersicht 14: Art der künstlerischen Schul-AGs, die die 14- bis 24-Jährigen bisher besucht haben. Quelle: Jugend-KulturBarometer ZfKf/GfK 2004

Es gibt daher innerhalb der Schule in Deutschland verschiedene Förderaspekte bei künstlerischen außerunterrichtlichen Schulangeboten zu bedenken: a) diese zu professionalisieren, um künstlerisch aktive junge Leute intensiver in ihren künstlerischen Erfahrungen zu fördern, b) mehr und verschiedene künstlerische Angebotsformen an Schulen zu installieren und c) gezielt kulturferne junge Bevölkerungsgruppen über die Schule an Kunst und Kultur heranzuführen.

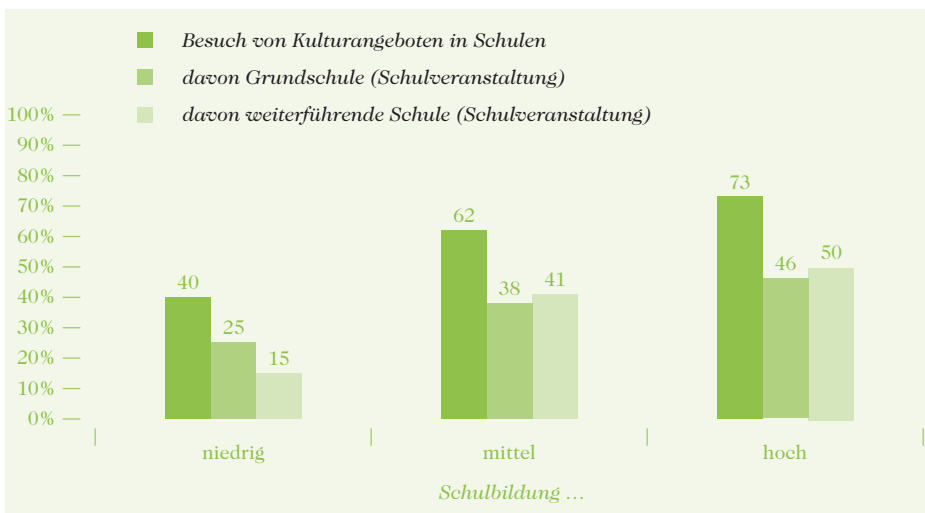
Dass letztgenannter Förderaspekt in der Schulpraxis in Deutschland noch nicht so gelingt, belegte das Jugend-KulturBarometer sehr anschaulich: Bildungsspezifische Unterschiede in der Kulturvermittlung finden sich nicht nur in der Familie sondern auch im dreigliedrigen Schulsystem in Deutschland.

Nur 15% der jungen Hauptschüler bzw. Hauptschulabsolventen haben in der weiterführenden Schule zumindest einmal eine Kultureinrichtung besucht. Demgegenüber liegt der Anteil der Gymnasiasten hier bei 50%. Eine ähnliche bildungsspezifische Aufspaltung lässt sich tendenziell schon in der Grundschule beobachten: Lediglich 25% der heutigen Hauptschüler bzw. Hauptschulabsolventen haben mit der Grundschule schon mindestens einen Kulturbesuch unternommen. Dem steht ein Anteil von 46% heutiger Gymnasiasten bzw. Abiturienten gegenüber. Man kann vermuten, dass Grundschulen in sozialen Brennpunkten die kulturelle Bildung mit Blick auf andere Probleme vernachlässigen oder aber der Besuch kultureller Bildungsangebote an Grundschulen als freiwillige Leistung

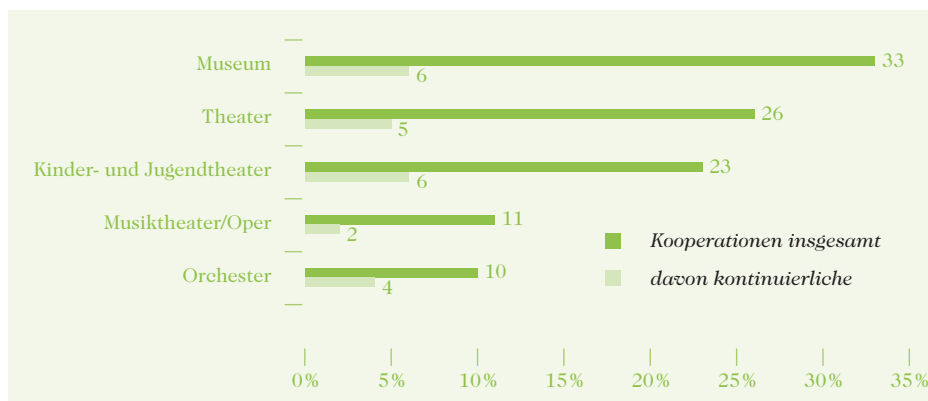
vom Engagement bzw. dem Willen der Eltern abhängig ist, der in sozial benachteiligten Familien wohl weniger vorhanden ist bzw. kaum formuliert wird. Aus den zuvor dargestellten Zusammenhängen kann man auf jeden Fall ableiten: Die enge Verknüpfung von kultureller Teilhabe und Bildungsgrad wird derzeit durch die Schule eher noch verstärkt, anstatt dass dieser Zustand von der zentralen Bildungsinstitution relativiert wird.

Eine besonders gute Chance, kulturferne junge Leute musikalisch zu aktivieren, bieten Ganztagschulen, die in den letzten Jahren auf Initiative der Bundesregierung verstärkt in der Schulpraxis lanciert werden. In der Ganztagschule finden außerunterrichtliche Musikangebote nicht in der Freizeit statt – und setzen somit eben nicht eine hohe Eigenmotivation und Interesse voraus –, sondern werden im außerunterrichtlichen Ganztagskontext der Anwesenheitspflicht in der Schule durchgeführt.

Eine attraktive Variante, das Instrumentalspiel an Ganztagschulen zu fördern, besteht auch in der Einrichtung von sogenannten Musikklassen. Im Rahmen dieses Fördermodells werden die Schüler, vielfach schon in der Grundschule, in einem Teamcoaching von Schulmusiklehrer und Musikschullehrer während des Musikunterrichts und in Zusatzstunden im Instrumentalspiel unterrichtet. Dabei kann die Klasse auch als Orchester gemeinsam Musikwerke erarbeiten. Durch die Einbindung der Infrastruktur einer Musikschule, durch Musikschullehrer, Musikinstrumentenverleih, eine dazu nötige Musikinstrumentenversicherung etc. fallen bei einem solchen Modell beachtliche Zusatzkosten an. Diese Kosten werden von der Ganz-



Übersicht 15: Anteile der 14- bis 24-Jährigen, die bisher mindestens einen Kulturbesuch (z. B. Museum, Theater etc.) mit der Schule unternommen haben, differenziert nach Schulbildung. Quelle: Jugend-KulturBarometer ZfKf/GfK 2004



Übersicht 16: Anteil der Ganztagschulen, die mit den folgenden ausgewählten Kultureinrichtungen punktuell oder kontinuierlich kooperieren. Quelle: ZfKf 2006

tagsschule in der Regel nicht übernommen, sondern den Eltern der Schüler übertragen, was dann wieder zu einer Selektion der Schüler führen kann. In der Praxis kann beobachtet werden, dass sich in einer zweizügigen Ganztagsgrundschule mit einer Musikklasse und einer „normalen“ Klasse, Schüler aus bildungsnahem Elternhaus vielfach in der Musikklasse bündeln, die Schüler aus bildungsfernen Elternhäusern hingegen in der normalen Schulklasse, was zu zusätzlichen Vermittlungsproblemen auch im Unterrichtsalltag führt. Im Rahmen einer Ganztagschulbefragung zur kulturellen Bildung in vier Bundesländern konnte beobachtet werden, dass die Kosten für zusätzliche Musikangebote im außerunterrichtlichen Ganztagsmonatlich zwischen 5 und 70 Euro liegen. So finden sich entsprechende Kooperationen zwischen Musikschulen und Ganztagschulen, vor allem bei Gymnasien und Grundschulen in gutsituierten Stadtteilen, sehr selten jedoch in Hauptschulen. Allgemein liegen die Elterngeldausgaben bei Ganztagschulen mit entsprechenden kostenpflichtigen außerunterrichtlichen Angeboten für alle wählbaren Kunstangebote halbjährlich durchschnittlich bei den Gymnasien bei 245 Euro, bei den integrierten Gesamtschulen vergleichsweise bei 185 Euro, bei den Hauptschulen jedoch durchschnittlich lediglich bei 71 Euro.

In diesem Kontext eröffnet sich ein möglicher Förderbereich, indem man den Zugang zu solchen Musikklassen durch öffentliche Förderung und Mitfinanzierung auch für bildungs- und kulturferne Schülergruppen ermöglicht.

Im Rahmen der schon zitierten Ganztagschulbefragung konnte jedoch insge-

samt beobachtet werden, dass punktuelle wie kontinuierliche Kooperationen zwischen Orchestern, Konzerthäusern, Musiktheatern und Ganztagschulen noch nicht die Regel sind, wie dies Übersicht 16 veranschaulicht.

Dies liegt natürlich zum Teil an den begrenzten Kapazitäten der Kultureinrichtungen, die personell nicht in der Lage wären, alle Schulen zu versorgen. Es gibt jedoch auch weitere vielfältige Gründe: eine kontinuierliche Kompression der Lehrpläne, Ausfall von qualifiziertem Musik- und Kunstunterricht oder auch die sogenannten G8-Kinder (verkürzte Abiturzeit), denen immer weniger Raum für Exkursionen und Ausflüge bleibt. Speziell im Bereich Musik wirkt sich zudem der in vielen Schulen fehlende Fachlehrer verheerend aus. Da sich die mittleren Altersgruppen, aus denen sich die heutige Lehrergeneration schwerpunktmäßig rekrutiert, wie dies das 8. KulturBarometer⁴⁶ offenlegte, selbst kaum mehr für klassische Musik interessieren bzw. klassische Konzerte besuchen, wenn sie Musik nicht als Fach unterrichten, entfallen diese als Multiplikatoren für den schulischen Konzertbesuch.

STELLENWERT AUSSERSCHULISCHER PARTNER BEI DER MUSIKVERMITTLUNG

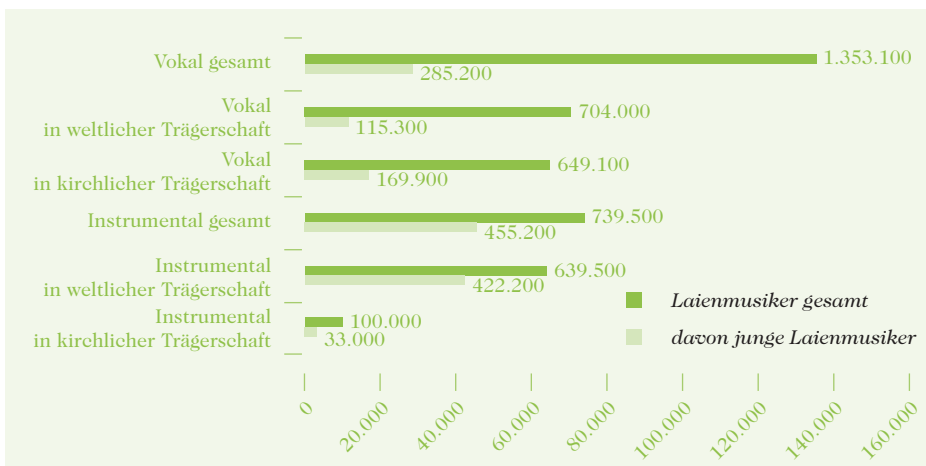
Die Orte, an denen junge Leute ihren künstlerisch-kreativen Freizeitaktivitäten nachgehen, liegen in Deutschland an erster Stelle im privaten sozialen Umfeld und sind von gleichaltrigen Freunden und den Eltern beeinflusst. Aber schon an dritter Stelle wird die Musikschule genannt, die einen wichtigen Stellenwert bei der Verbreitung von musikalischen

Freizeitaktivitäten einnimmt. 31% der in der Freizeit künstlerisch aktiven 14- bis 24-Jährigen haben schon einmal ein Musikangebot an einer Musikschule besucht. Das sind umgerechnet auf die Gesamtheit aller Befragten 14%. Auch Vereine nehmen mit 12%, bezogen auf alle jungen Leute, einen wichtigen Stellenwert bei künstlerischen Freizeitaktivitäten ein. Daher sollen beide Institutionen im Folgenden, bezogen auf ihre Musikvermittlungsleistungen in Deutschland, kurz skizziert werden.

Will man sich heute außerhalb der Schule aktiv im Bereich der Musik weiterbilden, Singen oder ein Musikinstrument erlernen, so gibt es neben den öffentlich geförderten Musikschulen auch zahlreiche private Musikschulen und Privatlehrer, die entsprechende Angebote in Deutschland offerieren.

Öffentlich geförderte Musikschulen, organisiert im Verband deutscher Musikschulen (VdM), sind flächendeckend in ganz Deutschland vertreten: Bundesweit wird nach Berechnungen des Verbands ungefähr jeder hundertste Bürger über die Mitgliedsschulen erreicht.⁴⁷

Insgesamt waren es 2005 930 Musikschulen im VdM, die 893.538 Schüler unterrichteten.⁴⁸ Interessanterweise kann beobachtet werden, dass die Schülerzahlen in den letzten 5 Jahren gestiegen sind, obwohl die Zahl der Musikschulen rückläufig ist. Letzteres kann auf Reduzierung der öffentlichen Mittel und damit einhergehend auf Schließungen bzw. Privatisierungen von öffentlichen Musikschulen zurückgeführt werden. Der Schwerpunkt der altersspezifischen Zielgruppe der öffentlichen Musikschulen liegt mit 75% bei den 6- bis 25-Jährigen.



Übersicht 17: Mitglieder in Orchestern, Ensembles und Chören des Laienmusizierens 2005/2006, nach Alter differenziert. Zusammengestellt vom ZfKf nach dem Musik-Almanach 2007/08

Neben den öffentlich geförderten Musikschulen gibt es mittlerweile auch eine Vielzahl privat finanzierter Musikschulen und freier Privatlehrer. Im Bundesverband deutscher Privatmusikschulen können derzeit 152 ordentliche Mitgliedschulen und 29 fördernde Mitgliedschaften gezählt werden. Viele Angebote von privaten Musikschulen ermöglichen neben den herkömmlichen, eher klassisch orientierten Instrumentalangeboten der öffentlichen Musikschulen auch das Erlernen von Musikinstrumenten und -literatur aus dem Rock-, Pop- und Jazzbereich, wobei die öffentlichen Musikschulen in den letzten Jahren ihr Angebot hier ebenfalls deutlich erweitert haben. Von den eben erwähnten 930 öffentlich geförderten Musikschulen im VdM boten im Jahr 2005 etwa 50% Ausbildungsangebote für Rock, Pop- oder Jazzmusik an.⁴⁹ Neben den Mitgliederschulen des VdM und den privaten Musikschulen und -lehrern gibt es auch alternative musikalische Ausbildungsangebote im Bereich Rock, Pop und Jazz für junge Leute, die entweder öffentlich gefördert werden oder sich sogar in öffentlicher Trägerschaft befinden wie die global-jazz-academy Berlin oder die Frankfurter Musikwerkstatt. Es ist schwierig, exakte Zahlen zum Verhältnis von privaten und öffentlich geförderten Musikschulen und ihren Schülerzahlen zu nennen. Im Rahmen des 6. KulturBarometers zur musikalischen Bildung konnte bei den Angaben zum Klavierunterricht beobachtet werden, dass es 1999 etwas mehr Klavierunterrichtsschüler bei privaten Anbietern gab als an öffentlichen Musikschulen.⁵⁰ Man könnte daher vermuten, dass der private Musikbildungsmarkt heute mindestens einen ähnlichen Umfang besitzt wie der öffentlich subventionierte.

Nimmt man die jungen Menschen in den Fokus, die über Musikschulen erreicht werden, so stechen vor allem zwei soziodemographische Merkmale ins Auge: Schulbildung und Geschlecht. So sind nur 8% derjenigen, die im Rahmen des Jugend-KulturBarometers schon einmal ein Musikschulangebot besucht haben, Hauptschüler, dagegen 37% Realschüler und 55% Gymnasiasten bzw. Abiturienten. Im Rahmen der Musikschule werden also vornehmlich junge Leute aus einem bildungsnahen Umfeld angesprochen. 61% der jungen Menschen, die schon einmal ein Musikschulangebot besuchten, sind zudem weiblich. Es besteht also konkreter Förderbedarf für außerschulische musikalische Bildungseinrichtungen, sowohl bildungsferne als auch männliche junge Bevölkerungsgruppen anzusprechen. Dies ist nicht zuletzt einer der Gründe, warum Kooperationen der Musikschulen mit allgemeinbildenden Schulen Konjunktur haben, da man an Schulen alle Bevölkerungsgruppen erreichen kann wie beispielsweise bei dem schon erwähnten Projekt „Jedem Kind ein Instrument“.

Der Bereich des Laienmusizierens steht bei jungen Leuten oft in Beziehung zu einer Mitgliedschaft in einem Chor, Orchester oder einer sonstigen Laienorganisation des Musiklebens. Allein etwa 740.400 junge Leute sind in einem solchen Verein tätig⁵¹ (siehe Übersicht 17). Das instrumentale Laienmusizieren nimmt unter den Vereinsmitgliedern hierbei den größten Umfang ein. Dabei handelt es sich in erster Linie um das Musizieren innerhalb des weltlichen Musikrepertoires. Der mit etwa 70% deutlich größte Anteil der Kinder und Jugendlichen, die im weltlichen Bereich ein Instrument spielen, tut dies in Blas-

orchestern und Spielmannszügen, also vielfach innerhalb der lokalen Brauchtums- und Traditionspflege im Umfeld von Heimat- oder Schützenvereinen. Ein ähnlicher Zusammenhang von Vereinswesen und Laienmusizieren lässt sich bei der Mitgliedschaft von ca. 80.000 Kindern und Jugendlichen in Akkordeon-Orchestern vermuten. Die Mitgliedschaft in Streich- und Sinfonieorchestern steht mit anteilig etwa 3% jungen Laienmusikern mit weltlichem Repertoire an dritter Stelle. Besonders verbreitet ist auch die Mitwirkung in Posaunenchorern, die sich in kirchlicher Trägerschaft befinden. Ebenfalls in kirchlicher Trägerschaft organisiert sind die meisten Chöre, in denen Kinder und Jugendliche mitwirken. Auch die Mitgliedschaft Jugendlicher in Bands ist mit von Fachverbänden geschätzten runden 250.000 teilnehmenden jungen Leuten beachtlich.

Positiv hervorzuheben ist an dieser Stelle die Beobachtung des Jugend-KulturBarometers, dass es die Vereine im Bereich des Laienmusizierens schaffen, vielfach auch bildungsferne junge Leute anzusprechen.



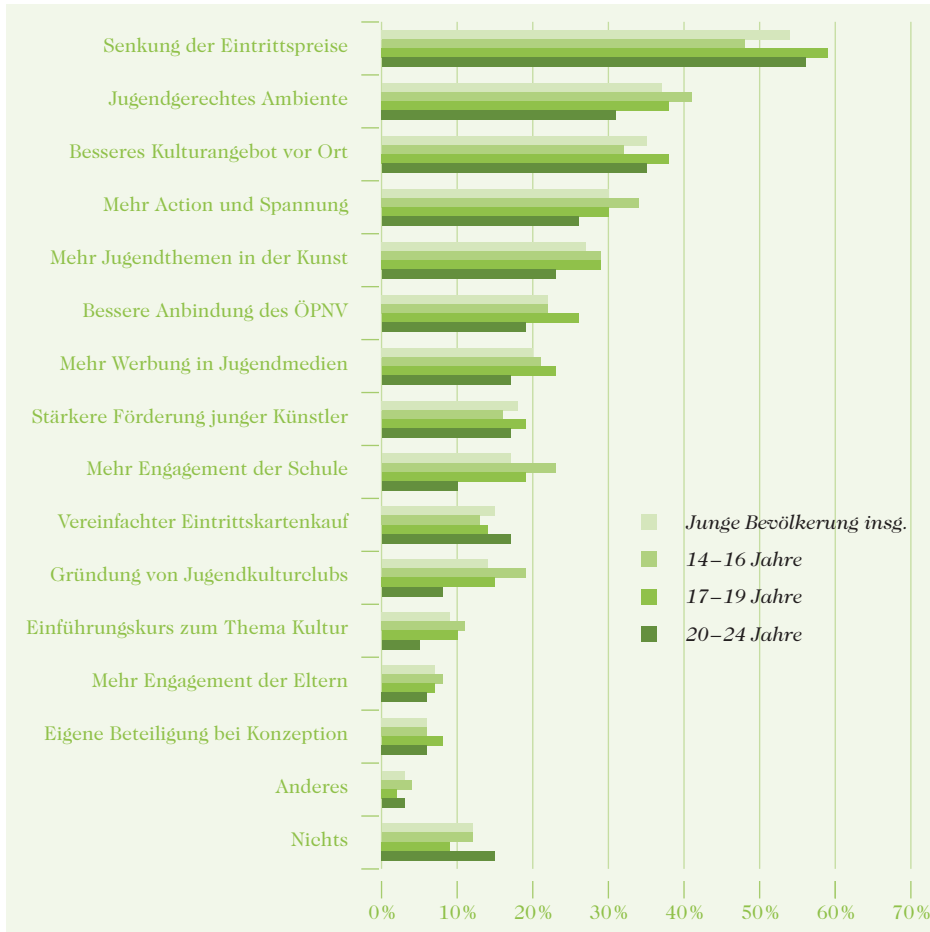
WELCHE ANGEBOTE UND FORMATE WÜNSCHEN SICH JUNGE LEUTE FÜR KLASSISCHE KONZERTE?

Im Jugend-Kulturbarometer wurden die jungen Leute auch nach ihren Vorschlägen gefragt, wie man klassische Kulturangebote künftig „jugendfreundlich“ gestalten kann. So wurden speziell die jungen Leute, die sich mittelmäßig, wenig bzw. überhaupt nicht für Kultur interessieren, gefragt, was man ändern könnte, damit sie sich mehr für Kultur interessieren. An erster Stelle wurde die Senkung von Eintrittspreisen (54%) gefor-


dert. Zwar kam an späterer Stelle in der Umfrage heraus, dass ebendiese junge Zielgruppe oftmals gar nicht weiß, wie teuer bzw. günstig die Karten wirklich sind, in Gesprächen wurde jedoch deutlich, dass die jungen Leute, solange sie den Wert eines solchen Angebots nicht kennen oder schätzen gelernt haben, ihre oftmals knappen finanziellen Ressourcen lieber anderweitig ausgeben. Man kann daher dringend anraten, die

Eintrittspreise für junge Leute besonders günstig zu gestalten und dies entsprechend publikzumachen oder besser noch kostenfreie Zugänge zu ermöglichen, zum Beispiel über Schulen. Dies ist eine Investition in die Zukunft, die sich viele Wirtschaftsunternehmen selbstverständlich leisten, wie die kostenfreie Kontoführung junger Leute während der Ausbildung mit dem Wissen, dass viele, wenn sie Geld verdienen, das Konto auch bei Gebühren aus Gewohnheit behalten. An zweiter Stelle wurde das fehlende jugendgerechte Ambiente in vielen Kulturhäusern beklagt (37%). Diese Klage richtet sich vor allem an Theater und Konzerthäuser. Viele größere Kunstmuseen und Ausstellungshäuser haben hier schon sehr früh reagiert. Man denke an viele sehr modern eingerichtete Museumscafés. In hausinternen Museumsshops werden Merchandising-Artikel angeboten, und auch das Rahmenprogramm richtet sich häufig an junge Leute, beispielsweise wenn DJs abends in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland auflegen. Solche jugendgerechten Angebote fehlen vielfach noch bei Musiktheatern und Klassik-Konzerten, wenn es hier auch schon positive Gegenbeispiele gibt, wie das neu eingerichtete Szenelokal für junge Leute im Bonner Opernhaus.

Allgemein wünschen sich junge Leute mehr Präsenz junger Zielgruppen in Kultureinrichtungen und zielgruppenspezifische Angebote, was sich nicht nur in dem Wunsch nach einem jugendgerechten Ambiente ausdrückt, sondern auch in der Nachfrage nach mehr jungen Künstlern, mehr Jugendthemen, dem Einrichten von Jugendklubs, mehr Werbung in Jugendmedien und vielem mehr.



Übersicht 18: Maßnahmen zur Förderung der eigenen kulturellen Partizipation nach Meinung der mittelmäßig bis überhaupt nicht kulturinteressierten 14- bis 24-Jährigen. Quelle: Jugend-KulturBarometer ZfKf/GfK 2004



WIE GELINGT MUSIKVERMITTLUNG?
„Wenn das, was man von einer Musik
vermitteln wollte, erkannt wird. Das
kann der Klang sein, irgendeine
Struktur oder Form – wenn
das erkannt wird,
ist das
Qualität.“

Sehr wichtig ist zudem der spontane Zugang zu Veranstaltungen. Die jungen Leute tendieren immer stärker dazu, sich im Vorfeld nicht zu binden und oftmals erst am selben Abend zu entscheiden, was man unternehmen möchte. Günstige Platzkarten erfordern jedoch oft ein Zugreifen direkt zu Beginn des Vorverkaufs. Für eine optimierte Nachwuchsarbeit sollte man öfter den Mut haben, günstige Karten bis zum Tag der Veranstaltung zurückzubehalten. Attraktiv wären zum Beispiel Internetbörsen für Last-Minute-Angebote oder SMS-Nachrichten mit dem Hinweis an die junge Stammkundschaft, dass kurz vor Veranstaltungsbeginn noch Karten zu erwerben sind.

Sehr praxisorientierte Ansätze konnten auch in einer anderen empirisch gestützten ZfKf-Studie⁵² zur Kulturpartizipation Jugendlicher, dem Düsseldorfer Jugend-Kultur-Konzept, gewonnen werden. Junge Leute im Alter von 16 bis 21 Jahren entwickelten auf Grundlage einer Analyse des bestehenden Angebots sowie einer Besucherumfrage, die das ZfKf in Düsseldorfer Kultureinrichtungen durchgeführt hatte, 50 Jugendkulturkonzepte, die sich zumeist konkret auf einzelne Kultureinrichtungen bezogen wie beispielsweise „Music meets art“ auf die Tonhalle Düsseldorf. Die zentrale Idee dieses Konzepts beinhaltet einen Wettbewerb im Bereich bildende Kunst für ein anstehendes klassisches Konzert der Düsseldorfer Symphoniker. Jugendliche setzen die Musik in Bild-Kunstwerke um, die bei der Aufführung multimedial präsentiert werden. Neben einer Fachjury, die Gewinner auszeichnet, wird auch ein Publikumsliebbling gewählt. Die Ergebnisse des Düsseldorfer Jugend-Kulturkonzepts haben die Tonhalle Düsseldorf

übrigens inspiriert, ein eigenes Programm für junge Leute, die „Junge Tonhalle“, mit verschiedensten Programmmodulen und Angeboten aufzulegen, die sich explizit an ein junges Publikum richten.⁵³

Das Konzept „Opera meets hip-hop“ wurde mit einem ähnlichen Ansatz wie „Music meets arts“ speziell für die Deutsche Oper am Rhein entwickelt: Kurze musikalische „Häppchen“ werden von jungen Opern- und Hip-Hop-Sängern im Foyer der Oper präsentiert. Durch einen Rollentausch der beteiligten Künstler – Opernsänger improvisieren Hip-Hop und vice versa – wird die Schwierigkeit beider Stilrichtungen unterstrichen. In einer abschließenden Talk-Runde erfahren die Zuschauer auch etwas über die persönliche Biographie der Künstler.

Es entstanden aber auch auf mehrere Einrichtungen bezogene Konzepte wie beispielsweise die „Drücker-Karte (auf den letzten ...)“, ein Marketingkonzept für den Last-Minute-Verkauf. Junge Leute können dabei auf einem Düsseldorfer Kultur-Onlineportal für junge Leute – ein Internetkonzept, das in Düsseldorf schon umgesetzt worden ist⁵⁴ – ein Interessenprofil sowie ihre Mobiltelefonnummer hinterlegen. Bei nichtausverkauften Veranstaltungen, die in das Profil des Inhabers passen, wird dieser dann per SMS kurz vor Beginn darauf aufmerksam gemacht, dass zu einem sehr günstigen Preis noch Restkarten zu erwerben sind.

Bei den Vermittlungskonzepten fiel der Wunsch nach Eigenbeteiligung auf, sowohl an der Konzeption und Durchführung von Kulturangeboten als auch an Foren für junge Leute, in denen sie sich selbst künstlerisch in einem professionellen Rahmen betätigen können, wie

dem eben skizzierten Wettbewerb im Bereich bildende Kunst, dem Musizieren in einem jungen Publikumsorchester oder der Einrichtung einer Opern-Klasse in der Oper, die in Kooperation mit der Musikschule eine Gesangsausbildung ermöglicht inklusive eines Talente-Scoutings, bei dem junge Leute sich in einer abgeschlossenen Box im Foyer der Oper vor laufender Videokamera mit einer eigenen Gesangsprobe für eine Förderklasse bewerben können. Die wiederkehrenden Bausteine in den von den Jugendlichen vorgelegten Jugendkulturkonzepten wurden vom ZfKf analysiert und in einer Düsseldorfer Jugendumfrage von tausend 16- bis 21-Jährigen thematisiert, um so deren Akzeptanz zu überprüfen. Auf diese Weise wurde unter anderem deutlich, dass die Altersgruppe 16 bis 21 Jahre keine einheitliche Zielgruppe umfasst, sondern diese jungen Leute sich in ihren Bedürfnissen doch deutlich unterscheiden. So sollte man bei kulturellen Bildungsangeboten in der Regel nicht das ganze eben skizzierte Altersspektrum ansprechen. In der Umfrage machten die jungen Düsseldorfer sehr deutlich, dass man in der Regel mit Gleichaltrigen oder mit Älteren zusammen sein will, jedoch auf keinen Fall mit Jüngeren. Wichtig ist vor allem eine Alterstrennung zwischen den Schülern und den Studierenden bzw. Auszubildenden, wie dies die Konzepte aber auch die Erfahrungen der Kultureinrichtungen belegten, die berichteten, dass bei Bildungsangeboten für 16-Jährige sich in der Regel 14-Jährige angesprochen fühlen. Alter, Bildung, Kulturnähe oder auch Migrationshintergrund spielen beispielsweise auch bei den bevorzugten Themen eine wichtige Rolle. Das Gros der jungen Leute (73%)

wünscht bei künstlerischen Darbietungen eine stärkere Einbeziehung von Themen aus ihrer Lebenswelt. Die Art der bevorzugten Themen unterscheidet sich jedoch: 16- bis 17-Jährige sind vor allem an Aspekten der Jugendkultur bzw. -szene (61%) interessiert, junge Leute mit niedriger Schulbildung an Themen aus dem Alltags- und Familienleben (46%), die 20- bis 21-Jährigen mit hoher Schulbildung eher an aktuellen politischen Themen (39%). Junge Migranten zeigen ein auffälliges Interesse für Kunst und Kultur ihrer Herkunftsländer (35%). Das oft gewünschte Crossover wird übrigens vor allem von den jungen kulturnahen Zielgruppen eingefordert und selten von den kulturfernen, die dies weniger als ein geeignetes Hilfsmittel bei der Vermittlung von klassischer Kultur sehen.

Im Rahmen der Düsseldorfer Studie konnten auf Basis der Jugendumfrage einige allgemeine Empfehlungen zur Gestaltung von Jugendangeboten ermittelt werden, die im Folgenden kurz aufgelistet werden und mit dazu beitragen können, das Publikum von klassischen Konzerten und Opern „jung“ zu halten:

- > Für den Erfolg von Jugendangeboten ist es sehr wichtig, junge Multiplikatoren bei der Gestaltung mit einzubinden und sich mit der Jugendszene zu vernetzen.
- > Das Einbinden neuer Technologien bei der Präsentation von Kunst und Kultur erhöht das Interesse und die Akzeptanz. Das Internet ist für ein jugendadäquates Kulturmarketing

unverzichtbar. Speziell über unterhaltungsorientierte Elemente wie zum Beispiel Chatrooms erreicht das Internet dabei auch kulturferne Zielgruppen.

- > Über die stärkere Berücksichtigung von Themen aus der jugendlichen Lebenswelt und jugendkulturellen Kontexten können auch kulturferne Zielgruppen angesprochen werden. Hierzu bietet sich speziell die Einbindung Prominenter in Kulturangebote und die Betonung des „Star-Kults“ bei beteiligten Künstlern an.
- > Jugendliche mit Migrationshintergrund können über kulturelle Inhalte ihrer Herkunftsländer erreicht werden.
- > Eine jugendadäquate atmosphärische Ausgestaltung und günstige gastronomische Versorgung sprechen Jugendliche bei Kulturbesuchen besonders an. Essen und Trinken während Veranstaltungen eignen sich hierbei speziell für die Ansprache kulturferner Zielgruppen.
- > Eventveranstaltungen sowie Kulturangebote an Jugendorten, zum Beispiel in Cafés oder Kneipen, mobilisieren auch Jugendliche, die bislang keine Kulturbesuche unternommen haben.
- > Crossover-Angebote aus klassischen und populären Kultursparten, speziell Film und populäre Musikgenres, erleichtern den Zugang junger Zielgruppen zu klassischen Kultureinrichtungen.
- > Jugendliche wünschen sich künstlerisch-kreative Mitwirkungsmöglichkeiten in Kultureinrichtungen

inklusive eines Forums, wo ihre künstlerischen Leistungen im professionellen Rahmen präsentiert und gewürdigt werden.

- > Verteilersysteme im Ticketing und in der Öffentlichkeitsarbeit sollten den Alltagsräumen und -erfahrungen Jugendlicher angepasst werden, auch im kurzfristigen Zugriff auf Karten.

¹ Befragt wurden 2004 bundesweit 2.625 junge Leute im Alter von 14 bis 24 Jahren. Ergänzend wurde 2005 eine bundesweite Elternbefragung mit Kindern unter 25 Jahren durchgeführt. Vgl. Keuchel / Wiesand 2006a

² Neben dem BMBF beteiligten sich finanziell an der Realisierung des Jugend-KulturBarometers die Kunststiftung NRW, Stiftung Niedersachsen und der Sparkassenkulturfonds des Deutschen Giro- u. Sparkassenverbandes.

³ Zum Beispiel: Landesweite Befragung „Kultur 2003“ des Soziologischen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (3.400 ungarische Bürger im Alter von 14 bis 70 Jahren, davon 1.169 zwischen 14 und 30 Jahren); Vgl. Inkei 2004
Oder: Befragung des Arts Council of England „Arts in England: attendance, participation and attitudes“, in der 2001 insgesamt 6.042 Engländer befragt wurden; 525 davon waren zwischen 16 und 24 Jahren alt; Vgl. Fisher/Viejo-Rose 2004

⁴ Vgl. European Communities & Eurostat 2007

⁵ Vgl. Kunststiftung NRW 2002

⁶ Vgl. Kulturstiftung der Länder u. a. 2006; Europäischer Kongress zur kulturellen Bildung Hamburg, 22.–24. September 2005. Berlin 2006
European Conference: Promoting Cultural Education in Europe. A Contribution to Participation, Innovation and Quality. Graz 8.–10. 6. 2006.
Vgl. Educult 2006
Vgl. Deutsche UNESCO-Kommission 2008

⁷ Vgl. auch Grohs 2006

⁸ „Rhythm is it!“ war das erste Education-Projekt der Berliner Philharmoniker in Zusammenarbeit mit dem Choreographen Royston Maldoom. Der auf dem Projekt basierende Dokumentarfilm erhielt u. a. den Deutschen Filmpreis 2005. Website: www.rhythmisit.com (Zugriff 6. 9. 2006)

⁹ In besonderem Maße zielt das venezolanische

„Sistema“ darauf ab, jungen Leuten aus ärmlichen Verhältnissen mit dem Instrumentalspiel „erstmal“ eine Lebensperspektive zu geben, und ist mittlerweile aufgrund des großen Erfolgs Vorbild für viele weitere Transferprogramme dieser Art in Südamerika und Europa. Auch das deutsche Programm „Jedem Kind ein Instrument“ orientiert sich an dem venezolanischen Vorbild, das seit mehr als 30 Jahren existiert. Die venezolanische Regierung fördert „Sistema“ jährlich mit 29 Millionen Dollar. Zusätzlich zu der bestehenden Förderung hat die Inter-amerikanische Entwicklungsbank „Sistema“ über die nächsten zehn Jahre ein Darlehen von 150 Millionen US-Dollar gewährt, um die Aktivitäten auszudehnen.

¹⁰ Vgl. Jenni 2006

¹¹ Etwa 55 Millionen Euro werden von der Kulturstiftung des Bundes, dem Land Nordrhein-Westfalen und Kommunen und vielen Sponsoren (etwa 14 Millionen über Elternbeiträge) aufgebracht, um über mehrere Jahre im Ruhrgebiet anlässlich des Kulturhauptstadtjahres Essen-Ruhrgebiet 2010 allen Grundschulern die Möglichkeit zu eröffnen, ein Musikinstrument spielen zu lernen. Vgl. hierzu www.jedemkind.de

¹² Bastian, Hans Günther: Musikerziehung und ihre Wirkung. Eine Langzeitstudie an Berliner Grundschulen 2000; Vgl. Bastian 2001
Vgl. Dartsch 2003 und die entsprechende Literaturliste, u. a. Petsche 1997
Die methodische Richtigkeit der empirischen Studien zur Intelligenzförderung von Musik wird sehr kritisch diskutiert. Vgl. hierzu auch Schumacher 2006

¹³ Vgl. u. a. Lindler 2003

¹⁴ 8. KulturBarometer. Tabellenband. Hg.: ZfKf/GfK. Bonn. 2005

¹⁵ Wenn man sich an dieser Stelle über das zurückhaltende Interesse der älteren Bevölkerung an außerhäuslichen Kulturaktivitäten wundert, so kann dies vor allem auf die eingeschränkte Mobilität der 70-Jährigen und Älteren zurückgeführt werden, wie dies das KulturBarometer 50+ des ZfKf belegte. Speziell die 50-69-Jährigen sind dagegen überproportional kulturinteressiert. Vgl. Keuchel/Wiesand 2008

¹⁶ Keuchel/Wiesand 2008, S. 60

¹⁷ Vgl. Ferchhoff 2007

¹⁸ 8. KulturBarometer. Tabellenband. Hg.: ZfKf/GfK. Bonn. 2005

¹⁹ Hamann 2005, S. 10

²⁰ Vgl. European Communities & Eurostat 2007

²¹ Im EuroBarometer 2007 wurden die Bürger von 27 Mitgliedsstaaten ab 15 Jahre befragt.

²² Vgl. Eurostat 2002

²³ Während die Daten des hier zitierten EuroBarometers 2001 in der Bevölkerung ab 15 Jahre ermittelt wurden, beziehen sich die Daten des 8. KulturBarometers 2005 auf Personen ab 14 Jahre.

²⁴ Landesweite Befragung „Kultur 2003“ des Soziologischen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (3.400 ungarische Bürger im Alter von 14 bis 70 Jahren, davon 1.169 zwischen 14 und 30 Jahren); Vgl. Inkei 2003

²⁵ Keuchel/Wiesand 2006a, S. 41

²⁶ Bei den zum Vergleich herangezogenen Umfragen von 1973, 2001 und 2005 wurde nicht nach künstlerischen Hobbys, sondern nach den künstlerischen Aktivitäten gefragt. Im Gesamtkontext der Einzelbefragungen, die im Vergleich zum Jugend-KulturBarometer eher kurz gehalten waren, wurde diese Frage von den Zielpersonen jedoch vermutlich in diese Richtung interpretiert. Dies legen die Vergleichswerte des Jugend-KulturBarometers nahe, welches wiederum sehr ausführlich alle kulturellen und künstlerischen Unternehmungen im Detail abfragte und damit die Frage nach den künstlerischen Hobbys sehr konkret stellte, so dass die Jugendlichen wenig Interpretationsspielraum hatten. Eine direkte Gegenüberstellung nur der künstlerischen Aktivitäten mit den Vorgängerstudien kommt hier übrigens zu demselben Ergebnis, dass nämlich die Jugendlichen heute nicht weniger, sondern eher stärker künstlerisch aktiv sind.
Vgl. Fohrbeck/Wiesand 1975

²⁷ Peter Kamp betont den Fokus der bundesweit 400 Jugendkunstschulen und kulturpädagogischen Einrichtungen auf das spartenübergreifende kulturelle Bildungsangebot – mit etwa einer halben Million Nutzer im Jahr. In: Expertengespräch zur kulturellen Bildung am 8. März 2004. Antworten von Peter Kamp (bjke – Bundesverband der Jugendkunstschulen und Kulturpädagogischen Einrichtungen e. V.) zum Fragenkatalog der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ des Deutschen Bundestages, 8. März 2004, S. 1

²⁸ „Wenn es in anderen europäischen Sprachen kein Wort für Ganztagschule gibt, so liegt dies sicher daran, dass in den meisten europäischen Ländern die ganztägige Schulorganisation eine Selbstverständlichkeit ist.“ Ausnahmen bilden Deutschland (wo jedoch derzeit der Versuch gestartet wird, den Ganztagsschulbereich auszubauen), Österreich oder Griechenland. Vgl. Informationen auf dem Deutschen Bildungserver, hierzu u. a. Ursula Esser: Ganztagschule im internationalen Vergleich. In: www.schulen-ans-netz.de/presse/themen/dienst/themen0324gts4.php (zuletzt abgerufen am 22. 5. 09)

²⁹ EMU Statistic Internet Base – ESIB, Internetdatenbank der Europäischen Musikschulunion. (zuletzt abgerufen am 19. 5. 2009 unter: musicschoolunion.eu/emu-statistics)

³⁰ Vgl. European Music School Union 2007

³¹ Keuchel 2000, S. 232

³² Vgl. hierzu auch den folgenden Bericht zum Musikschulwesen in Österreich, der hervorhebt,

dass das Bild Österreichs als „Kulturnation“ vor allem von den Musikschulen „abgesichert“ wird, woraus man schließen kann, dass die Angebotsstruktur der österreichischen Musikschulen und damit sicherlich auch die Schülerzahlen besonders gut abschneiden im internationalen Vergleich, wobei er jedoch auch deutlich macht, dass sich die Situation in den einzelnen österreichischen Bundesländern sehr unterschiedlich darstellt.
Vgl. Hofecker 2007

³³ Vgl. Arts Council of Wales 2003

³⁴ Vgl. Arts Council of Wales 2006

³⁵ Vgl. Keuchel 2007a
Vgl. Zentrum für Kulturforschung 2001
Vgl. Kaiser 1996
Vgl. Hassler 2002

³⁶ Keuchel 2005, S. 55

³⁷ European Communities & Eurostat 2007, S. 135

³⁸ Niedrige Schulbildung umfasst hier die jungen Leute, die maximal einen Hauptschulabschluss absolvierten bzw. die Hauptschule in Deutschland besuchen, mittlere Schulbildung die Realschüler bzw. Absolventen der mittleren Reife und hohe Schulbildung die Gymnasiasten bzw. Abiturienten.

³⁹ European Communities & Eurostat 2007, S. 139

⁴⁰ European Communities & Eurostat 2007, S. 140

⁴¹ Vgl. Seeliger 2003

⁴² Vgl. die Schülerzitate zum Projekt auf der Website www.rhythmisit.com/de/php/index_flash.php?HM=2&SM=2&CM=24

⁴³ Vgl. Keuchel 2007b

⁴⁴ Der 12. Kinder- und Jugendbericht stellt fest, dass unter anderem „Faktoren der Familiensituation [...] den Einbezug eines Kindes in eine Kindertageseinrichtung beeinflussen, zum anderen aber auch der Bildungsstatus der Eltern.“ (www.bmfsfj.de/RedaktionBMFSFJ/Abteilung5/Pdf-Anlagen/zwolfte-r-kjb.property=pdf.pdf, S. 37)

⁴⁵ Es wurden 2005 insgesamt 1.054 Eltern mit Kindern unter 25 Jahre befragt zu Themen der kulturellen Bildung. Die Ergebnisse wurden im Buch zum 1. Jugend-Kulturbarometer publiziert.

⁴⁶ Vgl. Keuchel 2006b

⁴⁷ Dartsch 2006, S. 17

⁴⁸ Vgl. Verband deutscher Musikschulen (2001–) 2006

⁴⁹ Wicke 2006, S. 85

⁵⁰ Vgl. Keuchel 1999/2000

⁵¹ Vgl. Deutscher Musikrat 2006
Vgl. Liebig/Koch 2007

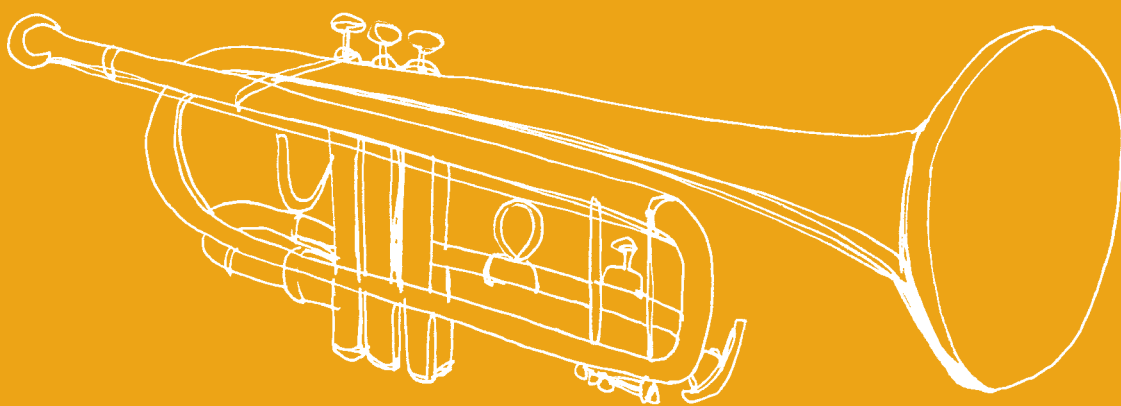
⁵² Vgl. Keuchel/Weber-Witzel 2009

⁵³ Informationen zu den Angeboten der „Jungen Tonhalle“ finden sich im Internet unter www.junge-tonhalle.de

⁵⁴ Das Düsseldorf-Kultur-Onlineportal für junge Leute „artig sagt“ findet sich unter der Internetadresse www.duesseldorf-ist-artig.de



EVALUIEREN IN MUSIKVERMITTLUNG UND KONZERTPÄDAGOGIK



WOZU DIENEN EVALUATIONEN?

Künstlerisch-pädagogische Prozesse und Evaluation – passt das zusammen? Viele Musikvermittler und Konzertpädagogen reagieren mit Skepsis, wenn um verallgemeinerbare Kriterien der Beurteilung von Qualität gerungen wird. Dabei legen wir im täglichen Umgang mit Musikvermittlung unbewusst ständig eigene Bewertungskriterien an. Jeder von uns weiß intuitiv, ob ein Projekt gelungen ist oder nicht. Dieses individuelle Wissen, das oft schwer in Worte zu fassen ist, steht jedoch für die Weiterentwicklung des Berufsfeldes insgesamt nicht zur Verfügung. Erst die Verständigung über Ziele, Bedingungen und inhaltliche Aspekte gelungener Musikvermittlungsprogramme und -projekte professionalisiert die Arbeit an Konzerthäusern und Orchestern und macht ihre Bedeutung und Wirksamkeit über den engeren Kreis der Kollegen hinaus deutlich.

Evaluierungen möchten ermitteln, ob angestrebte Ziele erreicht werden konnten. Der Weg zu diesen Zielen führt von der inneren und äußeren Struktur, die der Musikvermittler im Orchester oder am Konzerthaus vorfindet, über den Prozess, den sein Projekt durchläuft, bis zum Produkt, das als Konzert für Kinder und Jugendliche oder Workshop-Ergebnis von einer größeren Öffentlichkeit wahrgenommen wird. Die vorliegende Studie verfolgt den Ansatz, gemeinsame Kriterien für diese einzelnen Schritte herauszufiltern und diese in Form eines Fragebogens zur Selbstevaluierung zur Verfügung zu stellen. Dafür ermittelt sie die Qualitätskriterien von 40 Musikvermittlern und Konzertpädagogen im Rahmen einer qualitativen Befragung.

Musikvermittlungs-Projekte zu evaluieren, bedeutet

- > präzise Fragen zu stellen, die den Kern der Arbeit treffen.
- > Ursachen und Gründe herauszufiltern, warum etwas wie durchgeführt wird.
- > viele einzelne Beobachtungen dazu zu nutzen, das Projekt als Ganzes zu reflektieren.
- > Anhaltspunkte über die Zusammensetzung des Publikums oder die Teilnehmer zu finden.
- > mehrere Perspektiven zuzulassen: die des Publikums, der Kooperationspartner, der Musiker, der Geldgeber.
- > selbst zu lernen und sich dabei weiterzuentwickeln.

Die Ziele, die der Arbeit in der Kulturellen Bildung zugrunde liegen, bestimmen die Ausrichtung der Projekte und Programme. Daher ist es notwendig, die Ziele von Musikvermittlung zwischen Ästhetischer Bildung und Audience-Development abzuklären, um die Besonderheiten dieses Berufsfeldes deutlich zu machen.

MUSIKVERMITTLUNG ZWISCHEN ÄSTHETISCHER BILDUNG UND AUDIENCE-DEVELOPMENT

Musikvermittler und Konzertpädagogen öffnen Räume für ästhetische Erfahrungen. Sie tun dies in Konzertsälen, in Orchesterproberäumen, in Turnsälen, im Freien, in Klassenzimmern oder in Foyers. Die äußeren Räume sind entweder attraktiv, zweckmäßig, inspirierend oder beengend. Die inneren Räume jedoch, in denen Berührungen zwischen Publikum und Musik entstehen, weiten Horizonte für Verständnis, Bedeutungen und Assoziationen. Dieser Prozess verläuft in den seltensten Fällen linear zwischen Ausgang und Ziel, sondern mäandert zwischen der Musik, den Akteuren der Vermittlung und dem Publikum als Strom aus Symbolen, die von jedem Einzelnen vielfältig gedeutet werden können.

Gerade für junge Menschen ist es wesentlich, zu begreifen, dass ihre Interessen und Lebenswelten in diesem Prozess eine Rolle spielen und Erkenntnisse möglich sind, die ihre Welt tiefer und bedeutungsvoller machen können. Ihre aktiven Handlungen – beispielsweise in einem Musikvermittlungs-Workshop – können zu musikalischen Ergebnissen führen, die Folgen für eine größere Öffentlichkeit haben und damit wieder auf sie selbst zurückwirken.

Das Potenzial dieser Bildungsangebote, in denen künstlerisches Handeln, inszenierte Konzertformen und aktives Zuhören wesentliche Ansätze bilden, liegt in den ästhetischen Erfahrungen, die sie dem Publikum dabei ermöglichen.

Seit rund zwanzig Jahren sucht Musikvermittlung nach einer geeigneten Definition ihrer Tätigkeit und ihres Aufgabengebietes. In immer wiederkehrenden Diskussionen und Suchbewegungen verortet sie sich im Rahmen von Ästhetischer Bildung und Audience-Development. Sie

findet neue Begriffe, wenn sie Orte der Vermittlung in den Vordergrund rücken möchte – und nennt sich Konzertpädagogik oder „community projects“. Oder sie schafft Distanz zur Bildungsinstitution Schule bzw. zum Konzertsaal und nennt sich außerschulische Musikvermittlung oder „outreach“. Manchmal betont sie die spezifische Herangehensweise und benennt dabei Formate wie „Konzerte für Kinder“ oder „Creative Workshops“. Die Studie trägt zwar auch dazu bei, die Definitionen und Begrifflichkeiten genauer unter die Lupe zu nehmen, möchte aber vor allem dazu einladen, die Inhalte der Musikvermittlung und Konzertpädagogik zu diskutieren.

Bevor wir in Kapitel 5 die Ergebnisse unserer Befragung, bei der die Akteure der Musikvermittlung zu Wort kommen, präsentieren, möchten wir im Folgenden noch einige grundlegende Ansätze diskutieren, die den aktuellen Kontext der Berufspraxis Musikvermittlung und Konzertpädagogik ausmachen, in dem sich die obengenannten Räume entfalten: die Ästhetische Bildung und das Audience-Development.

ÄSTHETISCHE BILDUNG

Musikvermittlung und Konzertpädagogik sind Handlungsspielräume, die wesentliche Impulse aus der Ästhetischen Bildung¹ erfahren. Ästhetische Bildung lässt sich nicht in einem allgemein gültigen Curriculum zusammenfassen, an dem sich Musikvermittler im Sinne eines verbindlichen Bildungs- oder Kunstkanons orientieren können. Winfried Kneip spricht vom „Unwägbar“, das Kunst und die Beschäftigung damit repräsentie-

ren würden, und grenzt damit künstlerische und kulturelle Bildung, die von Institutionen wie Konzerthäusern oder Orchestern angeboten wird, von Schulfächern wie Kunst oder Musik ab.² Ästhetische Bildung bietet Anlässe, um Erfahrungen anhand kultureller und künstlerischer Inhalte und Formen zu machen und sucht dabei nach Orten, Räumen und persönlichen Begegnungen zwischen Künstlern und Publikum, die diese Auseinandersetzung ermöglichen. Diese Erfahrungen unterliegen nicht den Kategorien von „richtig“ oder „falsch“, weil sie immer in erster Linie subjektiv sind und auf individueller Wahrnehmung und Empfindung gründen. Gleichzeitig finden diese Prozesse in einem kulturellen Umfeld statt, das die Erfahrungen in einen historischen und gesellschaftlichen Kontext stellt.

Als pädagogischer Begriff ist der Lehr- und Lernbereich Ästhetik generell den Schulfächern Bewegung und Sport, Bühnenspiel, Bildnerische Erziehung, Werk-erziehung und Musik zugeordnet. Kritik an dieser spartenspezifischen Zuordnung wird seit den 1970er-Jahren immer wieder vonseiten der außerschulischen Kulturpädagogik geäußert, da Ästhetische Bildung in allen Bereichen der gestalteten Lebenswelt stattfindet und sich dabei an den rituellen Formen des gesellschaftlichen Gebrauchs orientiert. Ästhetische Bildung greift in das Sozialisationsgeschehen ein, das sich außerhalb von Bildungseinrichtungen im Alltag entwickelt, und ist dabei auf das Erkennen und Verändern der gelebten Wirklichkeit ausgerichtet.³

In der Praxis der Musikvermittlung findet Ästhetische Bildung statt, wenn die Musikvermittler und Konzertpädagogen Erfahrungslernen des Publikums und der Zuhörenden zulassen; im Gegensatz dazu stehen Aktionen, denen ein technisch-manipulierender Handlungsbegriff zugrunde liegt, der vermuten lässt, dass zielgerichtet auf die junge Generation eingewirkt werden soll. Im Konzertleben treffen dabei meist zwei Herangehensweisen aufeinander: Während die Praxis der Ästhetischen Bildung vor allem die Prozesse der Vermittlung in den Vordergrund rückt, unterliegen Orchester und Konzerthäuser gleichzeitig der Anforderung nach Präsentation von Ergebnissen, um die Projekte sowohl gegenüber Subventionsgebern als auch Sponsoren zu rechtfertigen. Akteure der Ästhetischen Bildung müssen dabei zur Kenntnis nehmen, dass ihre Themen und Ansätze nicht unabhängig von kulturellen Märkten stattfinden und die Sehnsucht nach Autonomie und Zweckfreiheit, die künstlerische Projekte einfordern, nicht immer eingelöst werden kann.

Vier Dimensionen stecken das Feld ab, in dem Ästhetische Bildung gelingen kann⁴:

> *Fingerfertigkeit*

Wir singen und musizieren, bevor wir über Musik reden, über sie nachdenken und sie zu unserer Identitätsbildung beiträgt: Musik ist also zunächst eine praktische Tätigkeit und erst in zweiter Linie ein Diskursgegenstand. Für die Musikvermittlung bedeutet dies, dass im Rahmen der Projekte und Methoden grundsätzlich immer der Umgang mit Klängen, das Musizieren mit Instrumenten und das Singen im Mittelpunkt stehen sollen.

Dies schließt das aktive Hören in Konzerten für Kinder selbstverständlich ein, weil es zum Begreifen und Mitvollziehen von Musik beiträgt.

> *Alphabetisierung*

Der Umgang mit Musik wird komplex und differenziert, wenn man die Symbole, die verwendet werden, versteht und die dahinterstehenden Geschichten und Kontexte entschlüsseln kann. Erst diese Kenntnisse führen zu einer mündigen Urteilsfähigkeit über ästhetische Wahrnehmungen. Ein Kinderkonzert zu Joseph Haydn folgt beispielsweise der Dramaturgie seines Oratoriums „Die Jahreszeiten“ und entwickelt dabei einen roten Faden anhand eines Jahres aus Joseph Haydns Kindheit. Eine Auswahl an Kinderspielen des 18. Jahrhunderts klärt grundsätzliche Fragen des Miteinanders jenseits von Geschichte und schließt unmittelbar an die heutige Lebenswelt der Kinder an.

> *Selbstaufmerksamkeit*

Ein Musikvermittlungs-Projekt ist aus Sicht der Ästhetischen Bildung gelungen, wenn der einzelne Teilnehmer sich selbst und seinen Empfindungen besondere Aufmerksamkeit schenken kann und im Verlauf des Prozesses die Einzigartigkeit des Moments erlebt. Friedrich Schiller würde als „ästhetischen Zustand“ bezeichnen, was wir mit Begriffen wie Gänsehaut oder Ergriffenheit umschreiben. Wenn konzertpädagogische Workshops ermöglichen, dass jedes Kind bzw. jeder Jugendliche seine künstlerische Ausdrucksfähigkeit erkennt und seinen eigenen Beitrag und den der Gruppe in einem wertschätzenden und konzentrierten Arbeitszusammenhang hören und

spüren kann, sind Momente der Ergriffenheit möglich.

> *Sprache*

Ästhetische Wahrnehmungen können als gemeinsames Erlebnis geteilt werden, wenn wir Worte dafür finden, was in der Musik stattfindet und was sie uns bedeutet. Ästhetische Bildung unterstützt auch reflektierende Phasen in Projekten, in denen wir uns selbst und den anderen mitteilen, was stattgefunden hat. Damit wird ästhetische Wahrnehmung nicht nur in Worte gefasst, sondern gleichzeitig bestimmt und verankert.

Erst wenn alle vier Dimensionen in Projekten der Musikvermittlung zum Tragen kommen und ineinandergreifen, kann von ästhetischen Bildungsprozessen gesprochen werden.

AUDIENCE-DEVELOPMENT

Im Kulturleben der Jahrtausendwende tritt das Publikum ins Zentrum der Aufmerksamkeit – nicht zuletzt deshalb, weil es nicht mehr „von selbst“ in die Konzerthäuser strömt, sondern im Rahmen einer pluralistischen Erlebnisgesellschaft aus einer Fülle von Freizeit- und Kulturangeboten wählen kann. Ebenso rechtfertigt in Zeiten der wirtschaftlichen Krisen der geringe Prozentsatz einer relativ kleinen kulturbegeisterten Schicht, deren Interesse an klassischer Musik überwiegend in der Familie geweckt und gepflegt wurde, immer weniger die hohen Subventionsmittel für Hochkultur.

Bis in die 1990er-Jahre prägten das künstlerische Produkt und die Kulturorganisation die öffentliche Wahrnehmung von

WIE GELINGT MUSIKVERMITTLUNG?

„Das wichtigste Ziel ist die künstlerische Qualität, die Authentizität der Produktion. Wichtig ist, dass die Kinder sich authentisch mit Kunst auseinandersetzen – in einem Rahmen, der adäquat ist.“

Kunst und Kultur. Dem Publikum wird hingegen erst in den letzten Jahren zunehmend Beachtung geschenkt. Besucher haben auf dem Erlebnismarkt eine neue strategische Position eingenommen.⁵

Zugangsbarrieren zur Hochkultur sind oft nicht nur mit geringer Bildung, zu hohen Eintrittspreisen oder schlechten infrastrukturellen Bedingungen zu erklären, sie sind ebenso stark im Gefühlsbereich verankert: „Das Gefühl, mit dieser Kunst nichts anfangen zu können, das Gefühl in diese Kunstorte nicht hinein-zupassen“⁶, ist vorherrschend, wenn Hochkultur nicht von breiteren Bevölkerungsschichten nachgefragt wird. Audience-Development-Programme, die zwischen Marketing und Kulturvermittlung angesiedelt sind, suchen daher nach langfristigen und nachhaltigen Beziehungen zur jeweiligen Kunstinstitution bzw. zu deren Produkten.

Der Befund, dass das Publikum für Konzerte klassischer Musik zunehmend älter würde und damit das Konzerterleben insgesamt in Gefahr sei, wird unterschiedlich bewertet. In jedem Fall zeigt der generelle soziodemographische Wandel der Bevölkerung deutliche Auswirkungen: Der Anteil der jungen Menschen nimmt prozentuell kontinuierlich ab, während jener der älteren Menschen beständig zunimmt. Zusätzlich dominiert eine Veränderung der Musikpräferenzen: Interessierten sich früher nur junge Menschen für die verschiedenen Formen der Popkultur, bleiben die heute 50-Jährigen den Musikrichtungen ihrer Jugend treu. So wächst die Gruppe Kulturinteressierter, die sich auch in älteren Jahren eher für Popmusik als für klassische Musik begeistern kann, und jener Anteil sinkt, der zumindest einmal im Jahr ein Konzert mit

klassischer Musik besucht. Im Rahmen der Befragung des Jugend-KulturBarometers 2004 geben jedoch 41 Prozent der heute 14- bis 25-Jährigen an, im Alter von 45 Jahren überwiegend oder sogar ausschließlich Angebote der sogenannten Hochkultur besuchen zu wollen.⁷

Neue Bedeutung erfährt Audience-Development nicht nur durch PISA-Studien, die Diskussion um bildungsferne Schichten und den demographischen Wandel, sondern auch durch eine – vor allem in Deutschland mit Vehemenz eingetretene – Neubesinnung auf Kulturelle Bildung. Einzelne Städte bestellen Beauftragte für Kulturelle Bildung, deren Aufgabe es ist, die Zugänglichkeit und nachhaltige Öffnung der Kulturinstitutionen für junge Menschen zu gewährleisten und als Clearing-Stellen für die Subventionsvergabe und Projektentwicklung von Formaten der Kulturvermittlung zu fungieren. Initiativen wie „Kinder zum Olymp! – Die Bildungsinitiative der Kulturstiftung der Länder“, verankern die Anliegen der Akteure der Kulturellen Bildung in einer großen Öffentlichkeit.

In Österreich wurde für die Bereiche Kulturelle Bildung, Kulturvermittlung und Audience-Development eine neue Stabsstelle beim Ministerium für Unterricht, Kunst und Kultur eingerichtet und Kulturvermittlung zum Schwerpunkt der Modellversuche zur Neuen Mittelschule erklärt.⁸

Während die Kulturpolitik in Deutschland einen Paradigmenwechsel hin zu einem „Educational Turn“ erfährt, argumentierten angloamerikanische Vertreter vor einigen Jahren noch im Sinne eines „Emotional Turns“: „The objective of audience development is to create a love affair between people and art that will

have a lifelong impact on the minds and spirits of those who partake.“⁹ Das britische Arts Council geht inzwischen einen Schritt weiter und formuliert klare Anforderungen an staatliche Kulturpolitik:

Audience-Development soll dafür sorgen,

- > dass alle Bevölkerungsgruppen Zugang zu einem erfüllten und abwechslungsreichen kulturellen Leben haben.
- > dass sich das Bildungspotential in der Bevölkerung durch Kultur- und Bildungsinstitutionen weiterentwickelt.
- > dass sich die Standards von Kultureller Bildung und Kulturvermittlung erhöhen.
- > dass jedem die Möglichkeit gegeben wird, seine künstlerischen Talente zu entfalten.
- > dass Kunst und Kultur insgesamt dazu beiträgt, soziales Ungleichgewicht zu verringern.¹⁰

Gerade in Großbritannien untermauern Studien auf Basis mehrerer langfristig angelegter Programme wie „New Audiences“ (1998 bis 2003) oder „Taking Part in the Arts“¹¹, welche Gründe ausschlaggebend sind, sich mit Kunst auseinanderzusetzen und welchen besonderen Stellenwert dabei Prägungen in der Kindheit haben. Die 2009 veröffentlichte Studie „Encourage children today to build audiences for tomorrow“¹² belegt, dass der Einfluss von Konzert-, Theater- oder Museumsbesuchen in der Kindheit wichtig ist wie schulische Bildung. Als Gründe benennen die Studienautoren, dass der frühe Kontakt keine Barrieren hinsichtlich der Fragen „Wie soll ich mich im Konzert verhalten?“ oder „Was zieht man da an?“ zulassen würde. Außerdem

begreift das Kind Veranstaltungen im Konzerthaus oder im Theater als etwas, das zum Leben selbstverständlich dazugehört. Wenn Kinder in frühen Jahren dazu angeregt werden, selbst Musik zu machen oder Theater zu spielen, finden sie als Erwachsene leichter Zugang zur Rezeption von Kunst.

Aus dem „Emotional Turn“ und dem „Educational Turn“ erwächst ein gemeinsamer strategischer Entwicklungsplan, der das Management-Ziel überschreitet, mehr und neues Publikum für Kunst und Kultur zu erschließen. Marketing und Kulturelle Bildung werden zu Verbündeten, die dasselbe Ziel verfolgen, auch wenn es aus der Perspektive des jeweiligen Feldes anders gewichtet wird:

Für das Marketing soll Audience-Development dazu beitragen, neues Publikum zu erschließen und nachhaltig als Besucher an die Kulturinstitution zu binden. Damit soll die Nachfrage nach künstlerischen und kulturellen Produkten gesichert und der Absatz erhöht werden – die Interessen des Anbieters stehen im Vordergrund.

Aus der Perspektive der Kulturellen Bildung geht es darum, für unterschiedliche Zielgruppen Zugänge zu Kunst und Kultur zu ermöglichen. Die kulturellen Produkte und Prozesse erhöhen die Lebensqualität, in dem sie zur intellektuellen, emotionalen und Ästhetischen Bildung beitragen – die Interessen des Publikums stehen im Vordergrund.

Um diese Ziele zu erreichen, verschränken sich im Audience-Development Ansätze des Kulturmarketings, der Public Relations, der Besucherforschung, der Kunstvermittlung und der Kulturellen Bildung.¹³

Wie wird im Feld des Audience-Developments geforscht?

Forschung im Bereich Kulturmanagement beinhaltet neben der betriebswirtschaftlichen Perspektive zunehmend soziologische, kulturwissenschaftliche und vor allem bildungspolitische Fragestellungen, da nachhaltiges Kulturmanagement auch Vermittlungsagenden in den Blick nehmen muss.

Audience-Development ist, um seiner Querschnittmaterie gerecht zu werden, im wissenschaftlichen Fokus auf unterschiedliche Ansätze angewiesen. Dazu gehören neben Marktforschung und Kommunikationswissenschaften ebenso die Sozial-, Kultur- und Bildungswissenschaften, mit deren Hilfe relevante Aussagen über Entwicklungen und Wirkungen im Kulturbetrieb getroffen werden können.¹⁴

Die vorliegende Studie möchte in diesem Sinn einen Beitrag zur Forschung auf dem Gebiet des Audience-Development leisten und dabei die Verknüpfungen und Herausforderungen im Dialog mit der Ästhetischen Bildung herausarbeiten.

- Ästhetische Bildung gibt die inhaltlichen Linien für Musikvermittlung vor.
- Audience-Development schafft den organisatorischen und kommunikativen Rahmen dafür.

KULTURELLE BILDUNG definiert Allgemeinbildung mit Methoden der Kunst. Sie hilft Menschen, sich die Welt zu erschließen und zu gestalten. Kulturelle Bildung findet überall statt: an Schulen, Jugendzentren, Kultureinrichtungen – und zuhause in der Familie.

ÄSTHETISCHE BILDUNG bietet Anlässe für Erfahrungen anhand von Kunst und Kultur und sucht dabei nach Orten, Räumen und persönlichen Begegnungen zwischen Künstlern und Publikum, die diese Auseinandersetzung ermöglichen. Im Zentrum steht die eigene Aktivität der Kinder, Jugendlichen oder Erwachsenen.

MUSIKVERMITTLUNG Musikvermittlung ist Kommunikation. Als kulturpädagogisches und künstlerisches Praxisfeld schafft sie Bezüge zwischen Musik und Publikum. Dafür setzt Musikvermittlung an der Schnittstelle von Kunst und Bildung an.

KONZERTPÄDAGOGIK beschreibt das pädagogische Handeln in der Musikvermittlung. Sie entwickelt Methoden von künstlerischen und pädagogischen Kommunikationsformen in und über Musik, die von neuen Programmgestaltungen für Kinder und Jugendliche, überraschenden Aufführungsorten und musikpraktischen Workshops bis zur Vorbereitung auf ein Konzert reichen.

AUDIENCE-DEVELOPMENT bezeichnet ein Feld des Kulturmanagements, das in Form von flexiblen und vielschichtigen Programmgestaltungen unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen und Szenen erreichen möchte und in Verbindung mit Maßnahmen der Besucherbindung Projekte der Musikvermittlung und Konzertpädagogik befördert.



QUALITÄTEN IN DER MUSIKVERMITTLUNG

Der schillernde Qualitätsbegriff ist positiv besetzt und fordert optimistische Erwartungen heraus. Qualität wollen alle: Musikvermittler und Konzertpädagogen, Orchester und Konzerthäuser, Geldgeber und Publikum. Wohlmeinende Qualitäts-offensiven müssen allerdings hinterfragt werden: Von welcher Qualität ist die Rede? Wenn Qualität die Güte von etwas meint, müssen zunächst die Bedingungen und Kriterien geklärt werden, um zum Beispiel von „guter Musikvermittlung“ oder „guter Konzertpädagogik“ sprechen zu können. Die folgenden Beispiele aus Deutschland, Österreich, den USA, Großbritannien und Frankreich zeigen verschiedene Ansätze, wie Bedingungen und Kriterien von Musikvermittlung bestimmt werden können, und möchten eine erste Orientierung geben, bevor wir uns den Qualitätsbegriffen der Musikvermittler und Konzertpädagogen unserer Befragung zuwenden.

FORSCHUNGSANSÄTZE IM DEUTSCHSPRACHIGEN RAUM

Ringens um Qualitätsstandards

In den 1990er-Jahren wurden in der außerschulischen kulturellen und ästhetischen Bildung erste Rufe nach Qualitätsstandards laut, die als Antwort auf das Wachsen dieses Berufsfeldes seit den 1970er-Jahren zu verstehen waren und erste Orientierungen für einen immer größer werdenden Markt an Angeboten liefern wollten. Auch wenn Akteure der ersten Stunde wie der Kulturpolitiker und Pädagoge Wolfgang Zacharias oder der Direktor der Akademie Remscheid, Max Fuchs, die Diskussion um Qualitätskriterien eher mit Skepsis verfolgten –

sie bezogen ebenso Macht- und Herrschaftsfragen ein und betrachteten die Etablierung eines „Kinder- und Jugendkultur-TÜVs“ als Bumerang für die Weiterentwicklung der Szene –, brachten sie in den beginnenden Diskurs erste fachliche Überlegungen ein.¹⁵ In einem gemeinsamen Prozess erarbeiteten sie Merkmale von Qualität und setzten dabei den Begriff von Anfang an in den Plural, um die verschiedenen Facetten von Qualitäten immer im Blick zu behalten.¹⁶

Folgende allgemeine Merkmale von Qualität wurden von Zacharias und Fuchs herausgefiltert:

- > Qualitäten sind Eigenschaften, die ein Projekt (zum Beispiel einen konzertpädagogischen Prozess) bestimmen.
- > Qualitäten sind Eigenschaften in Bezug auf bestimmte Zwecke.
- > Qualitäten grenzen sich ab.
- > Qualitäten sind offen und verborgen.
- > Qualitäten rufen Empfindungen hervor.
- > Qualität hat mit Bewertung zu tun.

Während diese Aufzählung von allgemeinen Merkmalen noch die Skepsis der Autoren zum Ausdruck bringt, zeigt die folgende Auflistung von spezifischen Qualitäten in der Kulturpädagogik jedoch eine reflektierende und selbstkritische Auseinandersetzung mit der eigenen Arbeit, die Qualitätsmaßstäbe einsetzt, um die Projekte und Angebote weiterzuentwickeln und zu verbessern.

WELCHE QUALITÄTEN GEBEN AUFSCHLUSS ÜBER GOOD PRACTICE IN DER KULTURPÄDAGOGIK?

- > die künstlerisch-ästhetische Qualität des Produktes oder Prozesses
- > die Qualität der Planung und Ausführung sowie der Themenfindung
- > die Qualität der pädagogischen Intervention und Anleitung
- > die Qualität der Partizipation und Beteiligung von Kindern und Jugendlichen
- > die Qualität der Rahmenbedingungen
- > die Qualität der öffentlichen Resonanz
- > die Qualität der sozialen oder praktischen Substanz
- > die Qualität der wirtschaftlichen Effizienz

Von Beginn der ersten Qualitätsdiskussionen an waren sich die Vertreter der kulturellen und ästhetischen Bildung darüber einig, dass in der Bewertung ein Dilemma unausweichlich erscheint: Ästhetische Prozesse sind immer subjektiv und entziehen sich per se weitgehend objektiv messbaren Kriterien. Ebenso gibt es keine Möglichkeit, die jeweiligen Angebote, Formate und Projekte übersituativ, ahistorisch oder interkulturell zu messen. Trotzdem müssen Möglichkeiten der reflektierenden Bewertung und Analyse gefunden werden. Ihre Gültigkeit ist jedoch vergänglich und will immer wieder neu errungen werden. Der Bewertende muss sich dabei als Teil des Systems verstehen und akzeptieren, dass er auch gleichzeitig Betroffener ist.



Wie wirkt Qualität im Konzert für Kinder?

Ernst Klaus Schneider fasst seine jahrzehntelange Auseinandersetzung mit Konzerten für Kinder und Fragen der Musikvermittlung in folgenden Gedanken zusammen¹⁷: Die Qualität eines Konzerts für Kinder kann nicht allein vom Angebot aus definiert werden, sie entsteht erst im Wechselspiel zwischen Darbietung und Rezeption. Ebenso wie ein vollendetes musiziertes Werk erst im Moment des Konzerts Bedeutung erhält und nur Ergriffenheit auslösen kann, wenn dies das Publikum zulässt und aktiv einfordert, bestimmen die Kinder im Konzert spontan und intuitiv, ob ihnen das Programm gefällt oder nicht. Dieser Eindruck entsteht unreflektiert und basiert auf Vorerfahrungen des Publikums sowie dramaturgischen Elementen wie zum Beispiel Überraschungen oder Erwartungshaltungen und deren Einlösung. Wie auch unsere Interviewteilnehmer später ausführen werden, lässt sich diese Rezeptionsqualität in erster Linie erspüren, wenn man Teil des Publikums ist und an den Reaktionen der Kinder unmittelbar deren Präsenz ablesen kann.

Konzerte für Kinder sind einerseits eine Kulturform und andererseits ein Format zur nachhaltigen Musikvermittlung im Sinne Ästhetischer Bildung. Auch wenn wir aus den unmittelbaren Reaktionen und dem Rezeptionsverhalten der Kinder einige Aspekte von Qualität wie stimmige Dramaturgie, künstlerisches Niveau oder Bühnenpräsenz der Musiker bestimmen können, bleiben Wirkungen, die sich über einen längeren Zeitraum entfalten, nur zu erahnen.

Schneider hebt einige Aspekte von Qualität heraus, die sich im Konzert unmittelbar beobachten lassen:

- > die Raumgestaltung
- > die gewählte Musik
- > die künstlerische Darstellung
- > die Form der Präsentation
- > die Methoden der Musikvermittlung
- > die Interaktionen im Konzert
- > die Sprache
- > die Rhetorik des Moderators

In der Folge weist er auf ein wesentliches Moment der Bestimmung von Qualität hin: die Intention, mit der diese Bestimmung erfolgt.

Während (jüngere) Kinder im Publikum aus dem Moment heraus urteilen, gibt es rund um ein Konzert für Kinder zahlreiche weitere Personen, die ihre Qualitätskriterien anlegen:

- > zuallererst der Musikvermittler selbst, der seine Arbeit kontinuierlich verbessern möchte
- > der Veranstalter, der seine Konzertsaison plant
- > der Geldgeber, der den Einsatz seiner Mittel überprüft
- > die Eltern, die das Konzert ausgewählt haben
- > die Lehrenden, die Konzerte für Kinder als Vertiefung und Bereicherung ihres Unterrichts besuchen

Qualität wird also aus mehreren Perspektiven und unterschiedlichen Beweggründen gemessen. Musikvermittler und Konzertpädagogen legen häufig Maßstäbe an ihre Arbeit, die nicht einzeln erfasst werden können, sondern erst im Zusammenspiel und in wechselnden Bezügen zu guter Qualität in der Vermittlung führen. Erst wenn eine schlüssige Beziehung zwischen Inhalten und Methoden hergestellt werden kann, wenn zum Beispiel die Länge der einzelnen Musik-

stücke die Aufmerksamkeitsspanne der Kinder weder über- noch unterfordert oder die gewählten Präsentationsformen stimmig für das Thema des Konzerts sind, kann von einer insgesamt guten Qualität der Veranstaltung gesprochen werden. Diese Einschätzung untermauerte auch eine Interviewpartnerin unserer Studie: Wenn man jeden einzelnen Gestaltungspunkt ihrer Konzerte herauslöse und jemand anderem zur Nachahmung überlasse, sei nicht gewährleistet, dass dadurch ein gutes Konzert für Kinder entstehe. Erst das künstlerisch und pädagogisch durchdachte Zusammenspiel aller inhaltlichen, räumlichen und organisatorischen Facetten führe zum Erfolg.

Zuletzt verweist Schneider auf die Bedeutung der Persönlichkeit des Vermittlers an sich, der zum Beispiel als Moderator oder Erzähler auf der Bühne ein Bindeglied zwischen Musik und Publikum ist – durch seine Persönlichkeit und sein Charisma entsteht in moderierten Konzerten Spannung und Entspannung, Aktivität und Konzentration.

MERKMALE EINER GELUNGENEN MUSIKVERMITTLUNG

Barbara Stiller hat eine Konzertreihe für Vorschulkinder im Rahmen einer umfassenden Beobachtung analytisch untersucht¹⁸ und dabei Schneiders Überlegungen zu einer gelungenen Vermittlung weiterentwickelt:

- > Musikvermittlung für Kinder möchte Gemeinsames zwischen der Musik und dem Publikum herstellen. Dafür schafft sie im Konzert einen außergewöhnlichen Rahmen und ermöglicht Erfahrungen, die dieses Gemeinsame verankern.
- > Konzerte für Kinder lassen sich nicht mit Musikunterricht in der Schule oder Musikschule vergleichen. Ein guter Musikvermittler bzw. Konzertpädagoge verfolgt allerdings ähnliche Strategien wie ein Musikpädagoge: Er legt zunächst seine inhaltlichen Ziele fest, entwickelt einen Plan, überlegt Methoden und Aktionsformen und erwägt den Einsatz von Medien oder anderen Kunstformen.
- > Musikvermittlung und Konzertpädagogik möchte Kinder für das konzentrierte und aufmerksame Hören begeistern. Dafür setzt sie keine theorielastige Unterweisung ein, sondern sucht nach Hörbildern und nützt dabei die Lust an der Überraschung und die Neugierde der Kinder.
- > Ein gelungenes Konzert für Kinder ist ein Mix aus musikalischen Erlebnissen (Höreindrücke, Mitmachaktionen ...), musikalischer Kommunikation (das Spiel der Musiker

ebenso wie Call and Response mit dem Publikum) und musikbezogener Information, die das Gehörte in einen Kontext stellt.

- > Meistens arbeiten Musikvermittler und Konzertpädagogen in Teams und erweitern damit ihren eigenen Ansatz um künstlerische Facetten aus anderen Sparten oder vernetzen das Konzertgeschehen nachhaltig an einem Standort.
- > Während eines Konzerts für Kinder sind alle im Saal aufeinander bezogen: Musiker, Vermittler und Publikum nehmen einander nicht nur wahr, sondern reagieren aufeinander, nehmen Impulse von der Bühne oder aus dem Publikum auf und gehen spielerisch damit um. Musiker und Vermittler sind darüber hinaus gefordert, sich selbst und ihre Musik zu inszenieren und aktiv zu präsentieren.

Wie entwickelt sich Qualität in einer Partnerschaft zwischen Schule und Kultureinrichtung?

Für Musikvermittlung und Konzertpädagogik setzen immer mehr Konzerthäuser und Orchester auf langfristige Partnerschaften mit Lehrenden und Schulklassen. Neben punktuellen Konzertbesuchen und vorbereitenden Workshops zu einem Konzert sollen diese über mehrere Jahre angelegten Partnerschaften dazu beitragen, Projekte gemeinsam zu entwickeln und die Strukturen und Arbeitsbedingungen der Kultur- und der Bildungsinstitution besser kennenzulernen. Zwei Initiativen in Berlin und in Wien übernehmen für diesen Ansatz und darüber hinaus für die Frage der Qualitätsentwicklung eine Pilotfunktion:

BERLIN

Partnerschaften Künste und Schule¹⁹

Seit 2007 laufen unter der Ägide von „Kulturprojekte Berlin“ 50 Partnerschaften zwischen 52 Berliner Schulen und 51 Kultureinrichtungen, die sich zu einer 3- bis 5-jährigen Kooperation verpflichten. Ohne vorgegebene Struktur entwickeln die Partner eigenständig ihr individuelles Programm: Probenbesuche, Workshops, Praktika, Künstlergespräche oder die Mitwirkung bei Schulfesten – alles ist möglich und erlaubt. Wichtig ist, dass die Schüler die Kulturbetriebe aus vielen Perspektiven kennenlernen. Auf diese Weise präsentiert sich zum Beispiel ein Orchester ebenso als Arbeitsplatz für den Archivar und Orchesterwart wie für den Konzertmeister. Ein jährliches Fest aller Teilnehmer im Konzerthaus am Gendarmenmarkt unterstreicht, dass bei diesen Partnerschaften nicht der Leistungsnachweis im Mittelpunkt steht, sondern der direkte Kontakt mit Kunst und Künstlern. 11 Projekte wurden dabei unter der wissenschaftlichen Leitung von Michael Fehr und Claudia Hummel an der Universität der Künste Berlin (Institut für Kunst im Kontext) mit Mitteln der PwC-Stiftung begleitet.²⁰

WIEN

p[ART] – Partnerschaften zwischen Schulen und Kultureinrichtungen²¹

Das Programm p[ART] setzt seit 2008 einen neuen Schwerpunkt in der österreichischen Kulturvermittlung. Kulturkontakt Austria stellt für jeweils 3 Jahre finanzielle Unterstützung und Beratung zur Verfügung, um die Entwicklung von insgesamt 23 Partnerschaften in ganz Österreich zu fördern. Im Unterschied zum Berliner Modell wird bei p[ART] be-

sonderer Wert auf die regionale Ausgewogenheit der Partnerschaften sowie auf die Unterschiedlichkeit der Kultureinrichtungen und Schulen gelegt. Allerdings sind auch hier keine Themen vorgegeben, vielmehr stehen die eigenen Anliegen der Partner im Mittelpunkt. Bereits die Phase des Kennenlernens und des kreativen Brainstormings sind Teil des Programms und werden als solche unterstützt. Auch p[ART] wurde durch eine begleitende Evaluation²² erforscht. Erste Ergebnisse geben einen Einblick in die Herangehensweise:

Vera Popper und Christiane Spiel vom Institut für Wirtschaftspsychologie, Bildungspsychologie und Evaluation an der Universität Wien haben 10 der Partnerschaften nach der Methode der partizipativen Evaluation begleitet. Die Teilnehmer formulierten selbst die Ziele, die sie im Projekt verfolgen und überlegten im Rahmen eines gemeinsamen Workshops mit den Evaluatoren, welche Indikatoren für die Erreichung dieser Ziele maßgeblich sein könnten. Ein besonderes Gewicht erhielt dabei die Meinung der beteiligten Schüler. Folgende Ziele wurden von den Partnern formuliert:

- > Interesse und Spaß
- > Förderung von Talent
- > Fokus auf Stärken
- > Partizipation
- > Austausch
- > Vermittlung und Reflexion

Das Ergebnis der Evaluation erbrachte eine große Zufriedenheit mit dem Verlauf des Projekts auf beiden Seiten. 96% der Schüler gaben an, dass sie Spaß daran hätten, an p[ART] teilzunehmen, und immerhin 80% der Schüler berichteten, dass sie selbst die Arbeitsweise be-

stimmen könnten und aktiv involviert seien. Als Herausforderung wurde erkannt, dass gerade in der Startphase des Projekts das Engagement der Projektverantwortlichen an beiden Institutionen entscheidend für das Gelingen ist, da zu diesem Zeitpunkt die übrigen Kollegen an der Schule bzw. an der Kultureinrichtung (noch) nicht aktiv in das Projekt integriert sein können. In den Schlussfolgerungen des Berichts wird daher von den Evaluatoren eingemahnt, rechtzeitig zu überlegen, wie die Partnerschaft auch nach einem Wechsel der Hauptverantwortlichen weiter aufrechterhalten werden kann. Die Einbeziehung der Führungsebene beider Institutionen ist dabei unerlässlich.

FORSCHUNGSANSÄTZE IM ANGLOAMERIKANISCHEN RAUM

Drei chronologisch angeordnete Beispiele führen in angloamerikanische Forschungsansätze bezüglich der Qualität in der Musikvermittlung und Kulturellen bzw. Ästhetischen Bildung:

Beyond Tradition Partnerships Among Orchestras, Schools and Communities (1996)²³

Bereits 1996 blickten die USA auf Jahrzehnte konzertpädagogischer Arbeit seitens der großen Orchester zurück und unternahmen eine großangelegte Studie, in die alle Mitglieder der American Symphony Orchestra League (Verband aller amerikanischen Orchester) miteinbezogen waren.

David E. Myers, der Studienautor von „Beyond Tradition“, formulierte 2 Ziele:

- > Er wollte überzeugende Vermittlungsprogramme bzw. Partnerschaften zwischen Schulen und Orchestern herausfiltern. Dabei legte er Wert auf Programme, die Lehrerfortbildung, Elternarbeit und organisatorische Strukturen für die Zusammenarbeit zwischen Schule und Orchester beinhalteten.
- > Aus diesen ersten Ergebnissen sollten Kriterien erwachsen, die Schulen, Orchestern und Regionen bei der Entwicklung von neuen Programmen helfen.

Ein Fragebogen an alle Orchester der American Symphony Orchestra League verschaffte ihm einen Überblick über bereits existierende Programme und Partnerschaften. Daraufhin führte er anhand eines standardisierten Fragebogens Telefoninterviews mit 42 „education directors“ und erhob damit die Facetten der Tätigkeit der Akteure, die Qualität der Zusammenarbeit mit Schulen, die Finanzierung und die Ressourcen und Strategien zur Evaluation. Aus diesen 42 Interviews kristallisierten sich 9 Orchester²⁴ heraus, die persönlich besucht wurden. In dieser Auswahlgruppe wurde das Ergebnis in Einzelinterviews, Fokusgruppen, teilnehmender Beobachtung bei Konzerten für Kinder, Schulworkshops und Lehrerfortbildung weiter präzisiert.

Als Ergebnis der Studie formulierte Myers 5 Prinzipien für erfolgreiche Partnerschaften zwischen Orchestern und Schulen:

- > Die Vermittlungsarbeit wird innerhalb des Orchesters wertgeschätzt.
- > Die Planung der Partnerschaften ist langfristig, anpassungsfähig und entwicklungsfähig.

- > Die Programme sind durch eine hohe Lehr- und Lernqualität charakterisiert.
- > Ressourcen und Finanzierung werden von gemeinsamen Anstrengungen durch Orchester und Schule getragen.
- > Dokumentation und Evaluierung der Programme zeigen ein wirklichkeitsnahes Bild der Partnerschaft.

The Wow Factor

Global Research Compendium on the Impact of the Arts in Education (2006)²⁵

Im angloamerikanischen Sprachraum wird zwischen „education in the arts“²⁶ und „education through the arts“²⁷ unterschieden. Anne Bamford legte in ihrer Studie „The Wow Factor“ 2006 die erste weltweite Untersuchung beider Ansätze vor. Im Auftrag der UNESCO wurden Daten aus mehr als 60 Ländern verglichen, und Anne Bamford kam aufgrund der Ergebnisse zu folgenden Schlüssen bezüglich der Qualität Kultureller Bildung:

- Qualität Kultureller Bildung ist gegeben,
- > wenn es aktive Partnerschaften zwischen Schulen und Kulturorganisationen sowie zwischen Lehrern, Künstlern und der örtlichen Gemeinde gibt.
 - > wenn alle Partner für Kulturelle Bildung die Verantwortung übernehmen und sich darüber hinaus in die Planung, die Verankerung und die Evaluierung involvieren.
 - > wenn es Möglichkeiten der öffentlichen Präsentation von Projekten der Kulturellen Bildung (zum Beispiel Aufführungen oder Ausstellungen) gibt.
 - > wenn einander Entwicklungen der spezifischen Kunstform (education in the arts) sowie künstlerische und kreative Ansätze des Lernens

- (education through the arts) ergänzen.
- > wenn es im Verlauf und im Anschluss an die Projekte eine kritische Reflexionsphase gibt.
- > wenn der Schwerpunkt der Arbeit in der Zusammenarbeit liegt.
- > wenn die Haltung der Projekte in Richtung Integration und Partizipation ausgelegt ist.
- > wenn Strategien entwickelt werden, um den Lernprozess und die Erfahrungen der Kinder zu dokumentieren und zu bewerten.
- > wenn alle Partner (also Lehrer, Künstler und involvierte Bevölkerung) die Möglichkeit zur Fortbildung haben.
- > wenn die organisatorischen Strukturen der Schule flexibel gehandhabt werden.

The Qualities of Quality: Understanding Excellence in Arts Education (2009)²⁸

Rund um den Schauspieler, Theaterpädagogen und Universitätsprofessor Steve Seidel formierte sich ein Forscherteam, das an der Harvard Graduate School Forschungen zur Kunst in pädagogischen Kontexten durchführt. 2009 veröffentlichte das Team die Studie „The Qualities of Quality“, die drei Forschungsaspekte verfolgte:

- > Wie definieren Akteure in künstlerischen Sparten wie Tanz, Musik, Theater und bildende Kunst Qualität in Lehr- und Lernprozessen?
- > Wie überprüfen sie diese Qualität im täglichen Umgang?
- > Wie beeinflussen grundsätzliche Entscheidungen in der Planung und im Alltag das Erreichen von Qualität?

Mithilfe mehrerer hundert kunstpädagogischer Akteure wurden 12 Programme

zur Erforschung ausgewählt und dabei 250 Interviews geführt. Darüber hinaus vertieften 16 Experteninterviews mit Theoretikern und Praktikern der Kunstvermittlung die drei Forschungsstränge. Hier fassen wir einige Hauptaussagen, die aus der Studie gewonnen werden konnten, zusammen:

- > Der Antrieb zur Erreichung von Qualität ist ein persönlicher, ein leidenschaftlicher, und er erfordert Ausdauer. Die Qualitätsbegriffe sind dabei unauflöslich an die Werte und Identitäten der jeweiligen Person gebunden.
- » Akteure der Kunstvermittlung wollen, dass ihre Schüler bzw. die Teilnehmer an Programmen und Workshops mit ausgezeichnetem Material, mit herausragenden Kunstwerken und herausragenden Persönlichkeiten zusammenarbeiten – „experience *with* quality“
- » Akteure der Kunstvermittlung wollen kraftvolle Gruppenarbeiten, Ensembles und Workshops anleiten, die zu erfolgreichen Ausdrucksmöglichkeiten der Teilnehmer führen – „experience *of* quality“
- > Qualität in der Kunstvermittlung dient mehreren Anliegen gleichzeitig:
 - » Sie ist immer mit der Frage verbunden, warum überhaupt Kunstvermittlung betrieben wird.
 - » Sie fragt danach, was Schüler dabei lernen sollen: kreativ zu denken, Verbindungen zu knüpfen, ein ästhetisches Bewusstsein zu entwickeln, sich selbst ausdrücken zu können und sich selbst zu erforschen.
- > Qualität entfaltet sich aus vier verschiedenen Perspektiven:
 - » dem Lernen der Teilnehmer
 - » dem Lehren der Akteure
 - » der dynamischen Entwicklung in

der Gesellschaft

- » der Umgebung (Stadt, Stadtteil, Region, Räumlichkeiten, etc.)
- > Grundsätzliche Entscheidungen sind für Qualität von Belang:
 - » Wer vermittelt?
 - » Wo wird vermittelt?
 - « Was wird vermittelt?
 - « Wie wird reflektiert?

Die beständige Diskussion darüber, was Qualität ausmacht und wie sie erreicht werden kann, bringt nicht nur Qualität hervor, sie ist auch ein Zeichen für Qualität.

FORSCHUNGSANSÄTZE IN FRANKREICH

Auch bei Frankreichs Orchestern setzte sich in den letzten 10 Jahren das „englische Modell“ der Musikvermittlung durch, das zur Vorbereitung von Konzerten Workshops mit Orchestermusikern an Schulen vorsieht und das gemeinsam mit den Schülern kreative Erkundungsphasen mit dem elementaren Material des jeweiligen Stücks unternimmt.

Pretez l'oreille!

Livre blanc des actions éducatives des orchestres (2003)³⁰

Daneben blühen jedoch zahlreiche andere Formen wie zum Beispiel das Programm „L'Ami musicien“, das das Orchestre de Bretagne an Schulen anbietet. Seit 10 Jahren gibt es eine lebendige Partnerschaft zwischen der Schulaufsicht des Bezirks Ille-et-Vilaine und dem Orchestre de Bretagne. Siebenmal im Schuljahr kommt ein Musiker des Orchesters in eine Schulklasse. Zunächst entwickelt er gemeinsam mit dem Lehrer

und den Bezirksinspektoren das für diese Klasse geeignete Programm. Einige Stationen bleiben allerdings immer gleich: Die Begegnung mit den Schülern beginnt damit, dass der Musiker über sein Leben erzählt. Er lädt weitere Freunde aus dem Orchester in die Klasse ein, Instrumente werden präsentiert, gemeinsam wird Musik gehört und an der Notation und Gestaltung von musikalischen Werken gearbeitet.

Nachdem der Kontakt zwischen dem Musiker und den Schülern aufgebaut ist, verlässt er die Schule und geht mit seinem Orchester auf Tournee. Von den Reisen schickt er Postkarten an die Schulklasse, diese wiederum sendet Zeichnungen und Briefe. Wieder zurückgekehrt, entwickelt der „ami musicien“ gemeinsam mit der Lehrerin eine musikalische Gestaltungsarbeit, die den Kindern angemessen ist; dabei können auch andere Felder wie Lesen oder darstellendes Spiel integriert werden. Zusammen kreieren die Schüler und der Musiker eine kleine musikalische Komposition. Im Verlauf des Projekts erfahren die Kinder, dass die musikalische Arbeit im Orchester auch mit anderen Berufen verwoben ist. Organisation, Öffentlichkeitsarbeit und Werbung werden den Kindern als Berufsfelder vorgestellt. Eine Schulklasse übernimmt in der Folge gemeinsam mit dem Grafiker des Orchesters und dem Verantwortlichen für die Öffentlichkeitsarbeit die Werbung und Kommunikation für ein Jugendkonzert. Am Ende des Projekts lädt das Orchester zur Probe und zu einer Aufführung eines speziell für die Schüler ausgerichteten Programms.

„L'Ami musicien“ zielt nicht nur auf die musikalische Arbeit mit Kindern. Die Schüler sollen durch dieses Projekt auch

zu realen und wichtigen Akteuren innerhalb ihrer Stadt werden. Vor allem in der Phase der Öffentlichkeitsarbeit für das Jugendkonzert erleben die Schüler vielfältige Kommunikationsphasen mit dem Bürgermeister, dem Pfarrer oder dem Lokalreporter des Ortes, wo das Konzert stattfindet.

Um dieses und weitere Projekte für andere Orchester in Frankreich zugänglich zu machen und eine erste Diskussion zu Fragen der Qualität und der Qualitätsentwicklung anzustoßen, gaben Marie-Pierre Macian und Philippe Fanjas 2003 eine umfangreiche Studie zu den pädagogischen Aktivitäten der französischen Orchester heraus, die nicht nur einen praktischen Überblick über die Möglichkeiten von Projekten, Teams und Förderungen auflistet, sondern in einem zweiten Teil ebenso vertiefende Einblicke in die Ziele und Entstehungsprozesse von Projekten wie zum Beispiel „L'Ami musicien“ gibt. Die Studie setzt sich mit dem Rollenverständnis der Musiker und Lehrenden auseinander, wenn sie im Rahmen von Orchesterprojekten kooperieren, lässt die Schulverwaltung zu Wort kommen, die aufgrund der zentralen Verwaltung in Frankreich eine Schlüsselfunktion in der Musikvermittlung einnimmt. Es wirft auch einen Blick in die Zukunft, wenn es um eine veränderte Ausbildungssituation an den Musikhochschulen geht und zunehmend sogenannte „dumistes“ gesucht werden, die sowohl pädagogisch als auch künstlerisch in verschiedenen Bildungs- und Kultureinrichtungen aktiv werden können. Einer der beiden Autoren, Philippe Fanjas, ist Direktor der Dachorganisation „Association Française des Orchestres“ und konnte uns für die Studie wertvolle Einblicke in die pädagogische Arbeit der französischen Orchester geben.

VERWEISE ZUR SCHULISCHEN MUSIKPÄDAGOGIK

Musikvermittlung und Konzertpädagogik finden überwiegend in Kooperation mit Schulen statt. Deshalb lohnt ein Blick auf die europäische Situation der schulischen Musikpädagogik, nicht zuletzt da 2009 ein dreijähriges Netzwerkprojekt seine Ergebnisse zu Fragen der Musikpädagogik vorstellen konnte. Partnerschaften zwischen Schulen und Konzerthäusern oder Orchestern können langfristig nur gelingen, wenn beide Partner voneinander Bescheid wissen und sich einen Überblick über die jeweiligen Arbeitsbedingungen des anderen verschaffen.

Das Projekt „meNet – music education Network“³¹, das auf Initiative der EAS (European Association for Music in Schools) entstand und mit Mitteln des Sokrates-Comenius-Programms der Europäischen Kommission gefördert wurde, arbeitete mehr als drei Jahre mit 26 Partnerinstitutionen aus 11 europäischen Ländern an zentralen Themen der Musikpädagogik: dem Musikunterricht in der Schule, der Aus- und Weiterbildung der Musikpädagogen und an europäischen Projekten im Musikunterricht. Dabei wurden 20 Länder³² hinsichtlich des Musikunterrichts näher untersucht.

Über Jahrzehnte unterschiedlich gewachsene Bildungssysteme machen einen europäischen Vergleich von Musikunterricht wesentlich schwieriger als Musikvermittlungs-Aktivitäten im Umfeld von Konzerthäusern und Orchestern, die alle aus relativ ähnlichen kultur- und bildungspolitischen Impulsen heraus überwiegend innerhalb der letzten 20 Jahre entstanden sind. Dennoch lassen sich abseits verschiedener Schultypen, unterschiedlicher Pflichtschulzeiten und vielfältiger Ausbildungsformen der Pädagogen drei Kernthemen von Musikunter-

richt herausfiltern, die in allen Ländern wiederzufinden sind³³:

Musikunterricht in der Schule

- > soll musikalische Fähigkeiten und Wissen über Musik vermitteln.
- > soll dazu beitragen, dass das eigene kulturelle Umfeld verstanden und wertgeschätzt wird.
- > soll individuelle und soziale Entwicklung durch Kreativität und Interaktion fördern.

In allen europäischen Staaten wird Musik an Grundschulen unterrichtet, meist im Rahmen einer Unterrichtsstunde (Großbritannien nur 0,5 Stunden, Frankreich jedoch 1,5). Allerdings ist nur in seltenen Fällen gewährleistet, dass dieser Unterricht von spezialisierten Musiklehrern angeboten wird; meistens wird Musik von einem Gesamtlehrer für alle Fächer unterrichtet. In den Sekundarschulen ist Musik meistens bis 14 Jahre Pflicht und wird anschließend als Wahlfach angeboten. Besonders gering ist das Stundendeputat in Spanien und Italien, wo bereits ab der 7. bzw. 9. Schulstufe kein Musikunterricht in der Schule vorgesehen ist. Hingegen können in den skandinavischen Ländern die Unterrichtsstunden schulautonom geblockt werden: Auf diese Weise werden längerfristige kreative Projekte besser durchführbar.

Neben erweiterten musikalischen Angeboten wie Chor oder Instrumentalspiel gibt es in den meisten europäischen Ländern Musikschulen, die entweder staatlich oder privat finanziert werden. In Belgien zum Beispiel ist der Besuch einer Musikschule für alle Kinder kostenlos und führt dazu, dass der schulische Musikunterricht an Bedeutung verliert. Die

auf reinen Nachmittagsunterricht spezialisierten Musikschulen in Deutschland, Österreich und Griechenland sehen sich zunehmend mit der Änderung des Schulsystems hin zu Ganztagschulen konfrontiert und sind dabei, ihre Angebote mit Schulen neu zu vernetzen. In Großbritannien stellt die „Federation of Music Services“ Musiklehrer zur Verfügung, die an die Schulen eines Bezirks kommen, um Instrumentalunterricht anzubieten.

Viele Curricula orientieren sich an grundlegenden Aktivitäten des Musikunterrichts:

- > Musik hören
- > Musik verstehen
- > Musik erfinden
- > Musik gestalten

Während die Niederlande besonders den fächerverbindenden und -übergreifenden Musikunterricht fördern, betonen die baltischen Staaten, die Slowakei, Ungarn und Montenegro in erster Linie die eigenen musikalischen Traditionen, die sich in Volksmusik und Volkstanz niederschlagen. Großbritannien und Schweden setzen Schwerpunkte im Einsatz von neuen Medien und Musiktechnologie.

Die vergleichende Analyse ergibt folgende Brennpunkte für die Zukunft der musikalischen Bildung an Europas Schulen:

- > Der überwiegende Einsatz von Gesamtlehrern mit ungenügender Musikausbildung an Grundschulen hat zur Folge, dass die Schüler eine schwache Grundausbildung erhalten, auf der in der Sekundarstufe nur schwer aufgebaut werden kann.
- > In vielen Ländern drohen in Zukunft weitere Stundenkürzungen, auch wenn Kulturelle Bildung als

In other words, thinking deeply about quality – talking about it, worrying about it, continually revisiting ideas about its characteristics and its indicators – is essential both to the pursuit of excellence in arts education and to its achievement.

wesentliches Element für das Zusammenleben in Europa angesehen wird.

- > Die rasant wachsende Medienkompetenz der Schüler steht einer nur langsamen Integration von Technologie und mangelndem Know-how an der Schule gegenüber.
- > Nationale Bildungsstandards befinden sich im Erarbeitungsprozess, während gleichzeitig über ihre Sinnhaftigkeit diskutiert wird. Hier setzen Studien zur Evaluation an.

Auch in der schulischen Musikpädagogik hält die Evaluationsforschung Einzug³⁴. Angesichts großer vergleichender Bildungsstudien wie PISA, die Fächer wie Musik oder Kunst nicht in den Blick nehmen, wird versucht, Erkenntnisse zu Voraussetzungen, Inhalten, Methoden und Resultaten von musikalischen Bildungsprozessen in der Schule zu generieren. Diese Studien behandeln zum Beispiel Fragen von musikbezogenem Kompetenzerwerb, von instrumentalkonkreten Fähigkeiten oder musikalischen Interaktionen. Musikpädagogische Forscher sind sich ebenso wie Forscher in der Musikvermittlung bewusst, dass gerade Evaluationsforschung immer im Spannungsfeld von weisungsfreier Reflexion und auftragsgebundener Mittelloptimierung agiert. Im Zentrum jeder Forschung sollte stehen, dass die Ergebnisse für die Beteiligten bedeutsam und im Nutzen nachvollziehbar sind.

¹ Häufig wird im Zusammenhang mit Musikvermittlung von Kultureller Bildung gesprochen. Dieser Begriff verweist auf die allgemeinbildende Funktion von Musikvermittlung und verortet das Feld in einem kultur- und bildungspolitischen Zusammenhang. Ästhetische Bildung rückt die aktive Auseinandersetzung mit Kunst ins Zentrum.

² Vgl. Kneip 2007

³ Vgl. Franke 2000

⁴ Vgl. Dietrich 2009

⁵ Vgl. Klein 2003

⁶ Mandel 2005, S. 81

⁷ Vgl. dazu ausführlich das Kapitel 3, Keuchel

⁸ Vgl. Gießner-Bogner 2009

⁹ Morison/Dalgleish, S. 66, in Siebenhaar 2009

¹⁰ Vgl. Siebenhaar 2009

¹¹ www.takingpartinthearts.com/content.php?content=1021 [13. 9. 2010]

¹² www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/Encouragechildrentoday_phpXNJHVZ.pdf [13. 9. 2010]

¹³ Vgl. Mandel 2009a

¹⁴ Vgl. Mandel 2009b

¹⁵ Zacharias 1996, S. 11

¹⁶ Bockhorst/Fuchs/Zacharias 1996, S. 31f.

¹⁷ Vgl. Schneider 2007

¹⁸ Vgl. Stiller 2008

¹⁹ www.kulturprojekte-berlin.de/projekte/patenschaften-kuenste-schule/zoom-patenschaften [15.9.2010]

²⁰ Vgl. www.kulturprojekte-berlin.de/fileadmin/user_upload/projekte/offensive_kubi/ZOOM_Bericht_2008_2009.pdf [15. 9. 2010]

²¹ www.kulturkontakt.or.at/part [15. 9. 2010]

²² Vgl. www.kulturkontakt.or.at/upload/medialibrary/Evaluationsbericht_pART.pdf [15. 9. 2010]

²³ Vgl. Myers 1996

²⁴ Pacific Symphony Orchestra, Milwaukee Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Fr. Wayne Philharmonic, Pittsburgh Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Cedar Rapids Symphony, New York Philharmonic, Austin Symphony Orchestra

²⁵ Vgl. Bamford 2006

²⁶ Gemeint ist das Erlernen der Praktiken und Parameter der Kunstsparten wie Malen oder Musizieren bzw. das Verständnis für Kunst- oder Musikgeschichte und ästhetische Kritikfähigkeit.

²⁷ Praktiken und Parameter der Kunstsparten werden genutzt, um in anderen Schulgegenständen oder Gegebenheiten des Alltags Lernerfolge zu erzielen.

²⁸ Vgl. Seidel et al. 2009

²⁹ Seidel et al. 2009, S. IV

³⁰ Vgl. Macian/Fanjas 2003

³¹ Ausführliche Informationen unter www.menet.info [13. 9. 2010]

³² Österreich, Deutschland, Niederlande, Belgien, Frankreich, Spanien, Italien, Schweden, Finnland, Norwegen, Großbritannien, Griechenland, Montenegro, Kroatien, Slowenien, Tschechien, Slowakei, Ungarn, Polen, Estland.

³³ Vgl. Malmberg; Sammer 2010

³⁴ Vgl. Knolle 2010

EVALUIEREN IN MUSIKVERMITTLUNG UND KONZERTPÄDAGOGIK – KURZGEFASST

MUSIKVERMITTLUNG ZWISCHEN ÄSTHETISCHER BILDUNG UND AUDIENCE-DEVELOPMENT

Musikvermittlung handelt nach den Prinzipien *Ästhetischer Bildung*, wenn Musikvermittler und Konzertpädagogen Erfahrungslernen des Publikums und der Teilnehmenden zulassen. Die vier Dimensionen der Ästhetischen Bildung prägen dabei ihre Arbeit:

Fingerfertigkeit

Der Umgang mit Klängen, das Musizieren mit Instrumenten und das Singen stehen im Mittelpunkt.

Alphabetisierung

Symbole werden erklärt, damit Geschichten und Kontexte in der Musik entschlüsselt werden können.

Selbstaufmerksamkeit

Das Publikum erlebt und erspürt die Einzigartigkeit des Moments.

Sprache

Ästhetische Wahrnehmung wird in Worte gefasst und damit gleichzeitig bestimmt und verankert.

Audience-Development kümmert sich um den äußeren Rahmen dieser Bildungsprozesse,

- > damit alle Bevölkerungsgruppen Zugang zu einem erfüllten und abwechslungsreichen kulturellen Leben haben.
- > damit sich das Bildungspotential in der Bevölkerung durch Kultur- und Bildungsinstitutionen weiterentwickelt.
- > damit sich die Standards von kultureller Bildung und Kulturvermittlung erhöhen.
- > damit jedem die Möglichkeit gegeben wird, seine künstlerischen Talente zu entfalten.
- > damit Kunst und Kultur insgesamt dazu beiträgt, soziales Ungleichgewicht zu verringern.

FRAGEN DER QUALITÄT VON MUSIK- VERMITTLUNG UND KONZERTPÄDAGOGIK IN DER INTERNATIONALEN FORSCHUNG

In allen Ländern wird großer Wert auf die grundsätzlichen Fragen der Bestimmung von Qualität gelegt. Bildungsforscher und Praktiker stecken zunächst die Ziele, Rahmenbedingungen und Faktoren der Interpretation von Qualität ab, bevor eine Analyse der Projekte im kulturpädagogischen Umfeld durchgeführt werden kann.

Zusammengefasste Qualitätsmerkmale aus der Forschung sind

im Konzert

- > Raumgestaltung
- > gewählte Musik
- > künstlerische Darstellung
- > Formen der Präsentation
- > Interaktion im Konzert
- > Sprache und Rhetorik der Vermittler
- > die Kombination aus musikalischem Erlebnis, Kommunikation und Kontext
- > die leidenschaftliche und beständige Suche nach Qualität

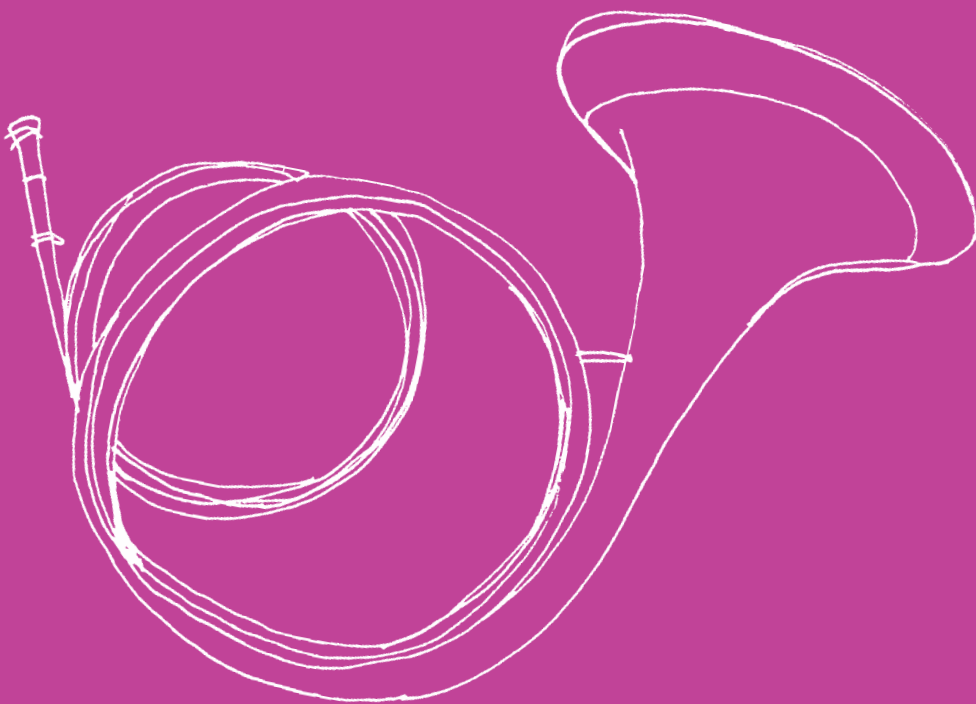
in einer Partnerschaft zwischen Schule und Orchester bzw. Konzerthaus

- > eine hohe Lehr- und Lernqualität
- > Integration und Partizipation
- > Fortbildung für alle beteiligten Partner
- > Reflexionsphasen im Verlauf der Projekte
- > wirklichkeitsnahe Dokumentationen und Evaluierungen der Programme
- > die leidenschaftliche und beständige Suche nach Qualität





ERGEBNISSE AUS DEN 40 INTERVIEWS





DAS PROFIL DES MUSIKVERMITTLERS

Seit 2005 verstärken zunehmend fachlich ausgewiesene Konzertpädagogen und Musikvermittler die Personalstrukturen von Konzerthäusern, Orchestern und Ensembles. Sie bringen ihr musikpädagogisches und kulturwissenschaftliches Know-how ein und entwickeln Musikvermittlung als eigenständiges kommunikatives Handlungsfeld für unterschiedliche Zielgruppen.

AUSBILDUNG

Welche Ausbildungen haben die befragten Experten der Musikvermittlung absolviert?

Kulturpädagogische Studien

18 Personen haben kulturpädagogische Studien absolviert. Dazu zählen Instrumentalpädagogik (10), Schulmusik (5), Rhythmik (1), Elementare Musikpädagogik (1) und Theaterpädagogik (1).

Künstlerische Studien

14 Personen haben ein künstlerisches Studium abgeschlossen, wobei die Verteilung der Sparten sehr vielfältig ist:

Komposition (2), Gesang (2), Querflöte (2), Bratsche (2), Klavier (1), Schlagwerk (1), Klarinette (1), Oboe (1), Posaune (1) sowie Kunstgewerbe (1).

Kulturwissenschaftliche Studien

12 Musikvermittler und Konzertpädagogen gründen ihre Expertise u. a. auf kulturwissenschaftlichen Studien, wobei Musikwissenschaft von den meisten gewählt wurde: Musikwissenschaft (6), Kulturwissenschaft (2), Theaterwissenschaft (2), Geschichte (1) und Philosophie (1).

Nichtfachspezifische Studien

Auffallend ist, dass ein hoher Anteil an Personen im Berufsfeld Musikvermittlung nicht nur ein kulturbezogenes Fach studiert hat; oft wurde in Kombination mit einem kulturpädagogischen oder künstlerischen Fach noch ein anderes Fachgebiet gewählt: Naturwissenschaften (3), Soziologie (2), Wirtschaftswissenschaften (2), Lehramt Englisch (2), Lehramt Latein (1), Grundschulpädagogik (1), Rechtswissenschaft (1), Agrarwissenschaft (1).

Postgraduale Aufbaustudien

8 Personen haben im Anschluss an ihr Grundstudium zusätzlich ein postgraduales Aufbaustudium gewählt: Kulturmanagement (5), Musikvermittlung (3).

Die Übersicht ergibt eine Anzahl von 64 Studien, die von insgesamt 40 befragten Personen zum Teil in Kombination belegt wurden. Nur eine der befragten Personen hat ihr universitäres Studium nicht abgeschlossen.

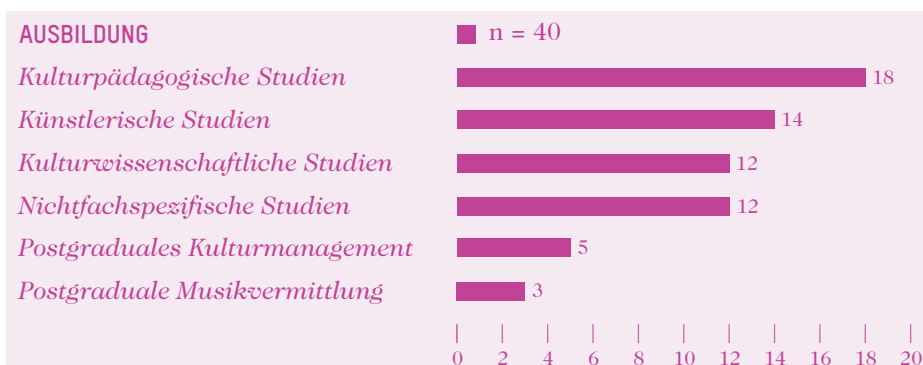
BERUFLICHE ERFAHRUNGEN

Da die Etablierung des Berufs Musikvermittler bzw. Konzertpädagoge erst einige Jahre zurückliegt, ist es interessant, die beruflichen Vorerfahrungen der befragten Personen zu untersuchen, da sie häufig als prägend für die spätere Herangehensweise angesehen werden können.

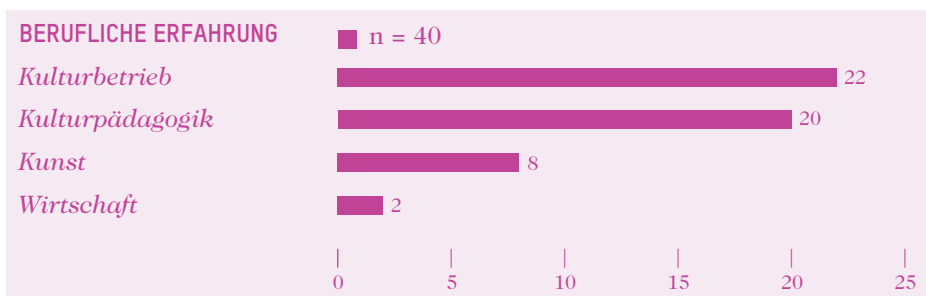
22 der Personen haben ihre ersten Erfahrungen im Kulturbetrieb gesammelt. Dazu zählen insbesondere Tätigkeiten in der unmittelbaren Konzertorganisation wie Dramaturgie, Marketing, Öffentlichkeitsarbeit bzw. Public Relations.

20 Personen fanden ihren Berufseinstieg in kulturpädagogischen Bereichen als Instrumentalpädagogen in Musikschulen oder im privaten Umfeld, als Mitarbeiter in Non-Profit-Organisationen der kulturellen Bildung oder als freie Musikvermittler.

8 Konzertpädagogen haben ihre Wurzeln in der künstlerischen Arbeit. Sie sind bzw. waren entweder Orchestermusiker, Musiker in Ensembles der Neuen Musik oder freiberufliche Musiker und Komponisten.



Die Ausbildung von Musikvermittlern und Konzertpädagogen. Die Übersicht ergibt eine Anzahl von 64 Studien, die von insgesamt 40 befragten Personen zum Teil in Kombination belegt wurden.



Berufliche Vorerfahrungen von Musikvermittlern und Konzertpädagogen. Insgesamt können berufliche Vorerfahrungen häufig als prägend für die spätere Herangehensweise an die Arbeitsfelder Musikvermittlung und Konzertpädagogik angesehen werden.

Nur 2 der Personen arbeiteten zuvor im nichtkulturellen Kontext.

Ebenso wie bei den universitären Studien überlagern sich einzelne berufliche Erfahrungen. Zum Beispiel war ein Konzertpädagoge davor für ein Orchester als Komponist tätig und zugleich Mitarbeiter in einem privatwirtschaftlichen Unternehmen. Eine Musikschullehrerin arbeitete auch als Dramaturgin an einem Opernhaus.

FORT- UND WEITERBILDUNG

Der überwiegende Teil der befragten Musikvermittler und Konzertpädagogen nutzt Anregungen, Know-how und Inspirationen aus Fort- und Weiterbildung. Nur 5 Personen bedauerten, aus Arbeitsüberlastung gar keine Zeit zum Besuch von Symposien oder Seminaren zu haben.

Aus den Interviews lassen sich folgende Schwerpunkte im Bereich der Fort- und Weiterbildung herausfiltern:

- > Seminare & Praxiskurse (28)
- > Symposien & Tagungen (14)
- > Postgraduale Weiterbildung (2)
- > andere Kunstsparten (2)
- > informelle Fortbildung (10)

Mehrfachnennungen waren möglich, womit insgesamt 61 Nennungen bei 40 Befragten der Tabelle auf Seite 75 (Fort- und Weiterbildung) zugrunde liegen.

Für alle Arten der Fortbildung spielen Netzwerke eine zentrale Rolle. Musikvermittler und Konzertpädagogen sind sich der Vorteile von Netzwerken bewusst und sehen die Teilnahme an Seminaren, Kursen und Symposien einerseits als inhaltliche Fortbildung und andererseits

als vernetzende Veranstaltungen, auf denen man mit Kollegen im beständigen Austausch sein kann.

Folgende Netzwerke, die entweder selbst Fortbildungen anbieten oder auf diese hinweisen, werden als wesentliche Partner im Berufsfeld wahrgenommen:

- > European Concert Hall Organisation (ECHO)
- > netzwerk junge ohren (njo)
- > Netzwerk Neue Musik
- > European Network for Opera in Education (RESEO)
- > Association of British Orchestras (ABO)

Ebenso wird häufig auf die folgenden beiden Kongress-Serien hingewiesen:

- > Kinder zum Olymp! – Die Bildungsinitiative der Kulturstiftung der Länder (D, Berlin)
- > „The Art of Music Education“ der Körber-Stiftung (D, Hamburg)

Seminare und Praxiskurse

Während Seminare überwiegend einen theoretischen Zugang zum Thema Musikvermittlung wählen und sich zum Beispiel mit Forschung zu Kultureller Bildung auseinandersetzen, bieten Praxiskurse Methodentraining und praktische Facetten der konzertpädagogischen Arbeit wie Improvisation, Neue Musik, Singen mit Kindern oder spartenübergreifende Zugänge. Beides wird von Musikvermittlern gerne angenommen, wobei eine Priorität für praktische Kurse sichtbar wird.

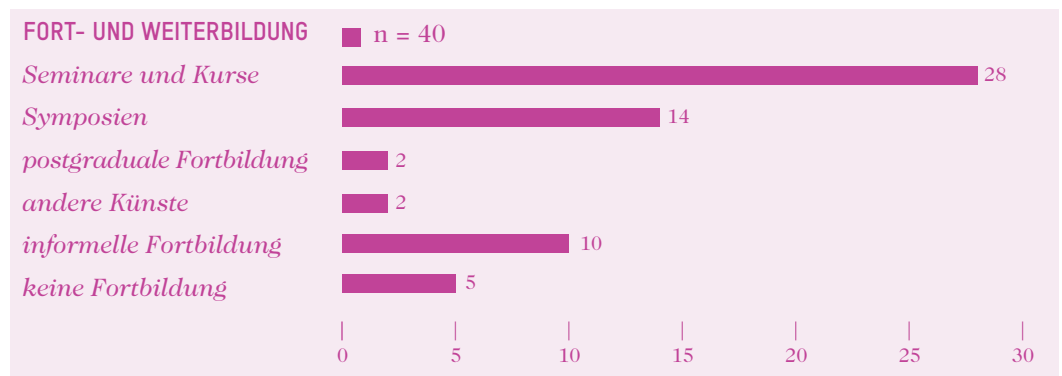
Kurse werden sowohl von überregionalen Akademien¹ oder Hochschulen² angeboten als auch in den Institutionen selbst als interne Fortbildung durchgeführt. Hier ist eine Unterscheidung zwi-

sehen Konzerthäusern und Orchestern bzw. Ensembles feststellbar: Mitarbeiter von Konzerthäusern nehmen Kurse von außen in Anspruch, beispielsweise über „Projektmanagement“ oder „Arbeit mit Jugendlichen“, Musiker von Orchestern und Ensembles hingegen bevorzugen interne Angebote am Arbeitsplatz. Beim internen Angebot besteht der Vorteil, punktgenau auf die Bedürfnisse vor Ort eingehen zu können: „Ich hole mir punktuell das, was ich brauche ... Ich weiß genau, was ich wissen möchte“, meint dazu der Konzertpädagoge eines Sinfonieorchesters, wenn er Fortbildungen für sich und seine Kollegen sucht.

Symposien

Symposien werden nicht nur für inhaltliche Anregungen, sondern in erster Linie als Forum zum informellen Austausch mit Kollegen genutzt. Aus den Antworten der Interviews lässt sich die Tendenz ablesen, dass die Themen der Tagungen durchaus den Ausschlag geben, die Veranstaltung zu besuchen. Während der Tagung rückt dann die Kommunikation im Netzwerk in den Vordergrund:

„Für mich ist das Wichtigste, ein Netzwerk zu haben und mich mit den Leuten auszutauschen. Ich muss nicht noch einen Vortrag über das Thema XY hören. Aber ich muss wissen, welche Leute gut sind, welche Leute kann ich für Projekte nehmen und mit wem kann ich mich austauschen und zusammenarbeiten. Man muss nicht immer alles neu erfinden, man kann auch Kollegen fragen: Wie habt ihr das gemacht? Wir müssen einfach Netzwerker sein – das ist fast das Wichtigste.“



Fort- und Weiterbildung der Musikvermittler und Konzertpädagogen. Der überwiegende Teil der befragten Musikvermittler und Konzertpädagogen nutzt Anregungen, Know-how und Inspirationen aus Fort- und Weiterbildung.

Postgraduale Weiterbildung

Während diejenigen Musikvermittler und Konzertpädagogen, die ihre Weiterbildung bereits vor dem Beginn ihrer Tätigkeit an den jeweiligen Konzerthäusern oder Orchestern abgeschlossen haben, eher Masterstudiengänge in Kulturmanagement als solche in Musikvermittlung belegten, wählen sie heute neben ihrer Anstellung ausschließlich fachspezifische Musikvermittlungs-Masterstudiengänge. Diese Entwicklung ist sicherlich der Etablierung und dem ständig wachsenden Angebot an Weiterbildungsmöglichkeiten für Musikvermittlung geschuldet. Ein weiterer Grund liegt darin, dass Personen, die bereits als Musikvermittler arbeiten, ihre eigenen Bedürfnisse an zusätzlichem Know-how besser eingrenzen können. Diese Musikvermittler suchen gezielt nach einer Vertiefung, die sie unmittelbar für den Alltag qualifiziert und die gleichzeitig einen Austausch mit Gleichgesinnten im Metier ermöglicht.

Angebote anderer Kunstsparten

Zwei der befragten Personen nennen explizit Fortbildungen in anderen Kunstsparten, die sie besuchen würden, um einerseits von Methoden in diesen Sparten zu lernen – „is there anything we should know ...“ – und andererseits Inspiration und Anregung abseits des eigenen Fahrwassers zu gewinnen und auf diese Weise den eigenen Horizont zu erweitern.

Informelle Weiterbildung

Eine besondere Bedeutung kommt der informellen Weiterbildung zu. Viele Personen antworten, dass sie fachspezifische Literatur (Zeitschriften, Bücher, Internet) lesen sowie aufgeschlossen gegenüber den Produktionen und Projekten

anderer sind. Kommunikation unter Kollegen wird als lebendig und befruchtend empfunden. Einige Musikvermittler weisen auch auf ihre rege professionelle Reisetätigkeit hin, die ihnen den notwendigen Perspektivenwechsel in Bezug auf ihr eigenes Berufsfeld ermöglicht.

TÄTIGKEITSPROFIL DES MUSIKVERMITTLERS AN EINER INSTITUTION

Musikvermittler und Konzertpädagogen in einem Orchester oder an einem Konzerthaus haben generell eine pragmatische und realistische Einschätzung ihres Tätigkeitsprofils. Auf die Frage, wie sie selbst die Inhalte ihrer täglichen Arbeit einordnen würden, ergeben sich keine eindeutigen Schwerpunkte in eine bestimmte Richtung. Jeweils zirka ein Drittel ordnet die Aufgaben eher dem Management, eher der Konzeption oder einer ausgewogenen Balance aus beiden Bereichen zu.

Die befragten Konzertpädagogen vermitteln ebenso ein Bewusstsein für die Überforderung durch die Breite des beruflichen Profils wie berechtigten Stolz, den inneren und äußeren Ansprüchen mit Flexibilität und Professionalität gewachsen zu sein. Die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der Aufgaben lässt nur selten ein Gefühl von Alltagsstrotz entstehen. Der Kontakt mit verschiedenen Bezugsgruppen von Musikern, Schülern, Lehrern, Regisseuren, Kommunalpolitikern und -beamten sowie Kulturarbeitern öffnet beständig neue Perspektiven und führt zu

differenzierten Einschätzungen von vielfältigen Lebensbezügen und Haltungen.

Die Erkenntnis, dass konzeptionelle Planung erst auf einem soliden Fundament organisatorischen Know-hows entwickelt werden kann, ist deutlich ausgeprägt. Musikvermittler und Konzertpädagogen sind sich überwiegend im Klaren, dass organisatorische Rahmenbedingungen häufig bereits die Eckpfeiler des inhaltlichen Konzepts prägen.

Beklagt wird in diesem Kontext die Unterbesetzung vieler Musikvermittlungs-Abteilungen. In den meisten Fällen ist eine Person allein für alle Belange verantwortlich. Nur bei 7 von 40 Befragten findet eine Aufteilung der Agenden in

kleinen Teams statt; in den deutschsprachigen Ländern bestehen diese Teams aus maximal 1,5 vollen Stellen, in anglo-amerikanischen Einrichtungen bilden die Musikvermittlungs-Abteilungen insgesamt größere Einheiten mit bis zu 7 Mitarbeitern.

Da ich hier allein auf weiter Flur bin, mache ich eigentlich alles.

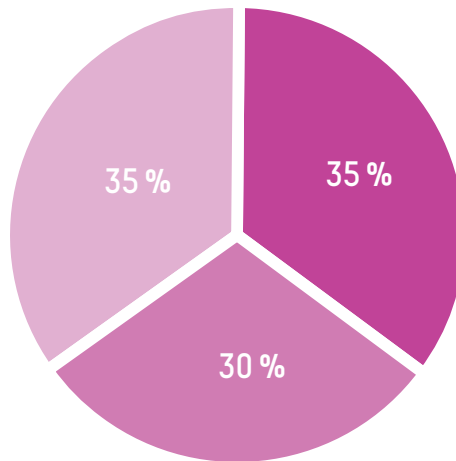
„Es ist so eine Art Subunternehmen, weil die Musikvermittlung einfach alles macht: Presse, Marketing, Drucksortenerstellung, Konzeption, Künstler buchen, Programmierung, Webseite betreuen, natürlich Schüler betreuen, Kartenverkauf, Workshops konzipieren, mit den Musikern in die Workshops gehen sowie Workshops, die man selbst durchführt. Es ist eigentlich ein kleiner Betrieb im Betrieb.“

Folgende Teilgebiete lassen sich für die Aufgaben des Musikvermitlers herausfiltern:



TÄTIGKEITSPROFIL

- Überwiegend Management
- Überwiegend Konzeption
- Ausgewogen



Das Tätigkeitsprofil der Musikvermittler und Konzertpädagogen. Jeweils zirka ein Drittel der befragten Musikvermittler und Konzertpädagogen ordnet die Aufgaben eher dem Management, eher der Konzeption oder einer ausgewogenen Balance zwischen beiden Bereichen zu.

Management:

- > Budgetverwaltung
- > Terminkoordination
- > Betreuung der Zielgruppen
- > Kontaktpflege nach innen und außen
- > Öffentlichkeitsarbeit
- > Marketing
- > Künstlerbetreuung
- > Vertragsangelegenheiten
- > Konzertbetreuung
- > Büroorganisation

Die umfassenden Aufgaben im Managementbereich werden damit begründet, dass die Tätigkeit und die Projekte der Musikvermittlung so vielfältig und hinsichtlich der Bezugsgruppen so vielschichtig sind, dass sie von anderen etablierten Einheiten im Konzerthaus oder Orchester wie dem künstlerischen Betriebsbüro oder der Öffentlichkeitsarbeit und dem Marketing nicht mitbetreut

werden können. Darunter fällt die Suche nach geeigneten Räumen und technischem Support für Projekte ebenso wie die Formulierung von Folder- und Pressetexten oder die Suche nach finanziellen Förderern im privaten oder öffentlichen Bereich: „Es geht darum, die Leute zusammenzubringen und zu schauen, dass alles funktioniert – dass die Sache auf Schiene ist und einfach läuft.“

Eine wesentliche Facette des Managements ist die Fähigkeit, andere zu ermutigen, an Projekten teilzunehmen, sie zu entwickeln oder als fördernder Partner zu begleiten. Dafür sind in erster Linie Kontaktfreude und -fähigkeit notwendig, die durch die eigene Begeisterung und Motivation gestärkt sein müssen.

Die einzelnen Tätigkeiten korrelieren mit der Planung der Konzertsaison: Die spielfreien Sommermonate werden meist dazu genutzt „aufzuräumen“. Dabei wer-

den Datenbanken aktualisiert, Projekte evaluiert und dokumentiert, und die Feinplanung für die kommende Saison wird ausgearbeitet. Herbst und Frühling stehen ganz im Zeichen der Durchführung von Projekten und Konzertformaten für Schulen und Familien und lassen wenig Raum für konzeptionelle Planungen.

Konzeption

- > Ideenfindung
- > Konzepterstellung
- > Formulieren von Inhalten der Vermittlungsarbeit
- > Ausarbeiten von pädagogischen Methoden und dramaturgischen Ideen
- > Programmierung von Vermittlungsreihen
- > Überlegungen zur Evaluierung von Projekten
- > Gestaltung und Durchführung von konzertpädagogischen Workshops



Musikvermittler und Konzertpädagogen schätzen vor allem die Freiheit, die sie in der künstlerisch-konzeptionellen Gestaltung ihrer Projekte haben. Meist führen sie den Prozess von der ersten Idee bis zur Realisierung von Workshops oder Konzertformaten durch, wobei es ihnen häufig freisteht, selbst auf der Bühne als Moderator zu fungieren oder lieber die dramaturgischen Fäden im Hintergrund in der Hand zu behalten.

Die Konzeptionsarbeit geschieht selten allein – in den meisten Fällen werden dafür Teams vom Orchesterdirektor über den Dramaturgen bis zu Musikern und Lehrern zusammengestellt. Die inhaltliche Koordinierung und Leitung übernimmt der Musikvermittler. Er muss in dieser Arbeitsphase seine kommunikativen Fähigkeiten und inhaltlichen Leitgedanken einbringen können, ohne zu übersehen, dass Raum für spontane künstlerische Entscheidungen bleibt. Gleichzeitig gibt sein musikalisches Know-how und seine Fähigkeit, künstlerische Ideen mit konzertpädagogischen Methoden zu erarbeiten, die Linie vor, welche Partner dafür angesprochen und gewonnen werden sollen.

Die Überschneidungen zwischen Management und Konzeption führen in herausfordernden Situationen (zum Beispiel während der Endproben einer Produktion) immer wieder zu Spannungen, die den Musikvermittler auch zum Vermittler zwischen Kontrahenten unter den Mitwirkenden werden lassen.

„It is essential to have good management skills and to be able to think creatively about an artistic project!“

MOTIVATION DES MUSIKVERMITTLERS

„Ich habe mich als Kind in den Konzerten immer gelangweilt. Dann habe ich immer darauf geachtet, dass das Stück bald zu Ende ist, wenn die Noten auf der einen Seite durchscheinend werden.“

Viele Musikvermittler schöpfen aus ihren eigenen Erfahrungen der Kindheit oder aus dem Konzertbetrieb. Den meisten ist eine optimistische Grundhaltung zu eigen, die sie veränderungsbereit für die Zukunft macht.

Eigener Antrieb

Oft sind es unmittelbare Empfindungen und Eindrücke während des Arbeitsalltags, die die eigene Arbeit sinnstiftend erscheinen lassen. Dann ist von der Lebendigkeit fröhlicher Kinder die Rede, die das Konzerthaus bevölkern, von „einem leuchtenden Paar Kinderaugen“, das mehr Bedeutung habe als der Applaus nach einem Konzert.

Selten stehen große Gruppen von Menschen im Visier des Musikvermittlers: „Ich denke mir, wenn ich mit einer Klasse von 13- bis 15-Jährigen hineingehe, maulen die nur. Aber wenn es einen ‚trifft‘, und der sagt: ‚Das ist es jetzt.‘ Dann habe ich schon gewonnen.“ Musikvermittlern und Konzertpädagogen ist bewusst, dass sie zwar Kontakt zu vielen Menschen aufbauen, aber ihre Rolle als Vermittler immer auf ein kurzfristiges Angebot beschränkt bleiben muss und nur Einzelne

auch wirklich erreicht werden können. Auffallend oft ist davon die Rede, dass die Arbeit an sich großen Spaß macht. Trotz Überlastung, Einzelkämpfertum und geringer Budgets gibt das Arbeitsumfeld viel an positiver Energie zurück. Die Freude an der Arbeit selbst wird durch die unmittelbaren Reaktionen der Kinder und Jugendlichen hervorgerufen, durch Erfolgserlebnisse im Verlauf der Projekte und durch den Austausch mit Gleichgesinnten.

Haltungen

Die meisten Musikvermittler und Konzertpädagogen gehen davon aus, dass sie eine Schlüsselfunktion in der Vermittlung klassischer und Neuer Musik einnehmen – ihre Methoden und Kommunikationsstrategien tragen dazu bei, bei Kindern und Jugendlichen Interesse und

„Das Konzert ist ein charismatischer Moment, dieser Moment, wenn die Musiker hereinkommen und der erste Ton im Raum erklingt. Dieses Erlebnis empfinde ich jedes Mal als etwas Wunderbares. Ich glaube, dass das auch Kinder berührt, dass sie das auch spüren.“

vielleicht sogar Leidenschaft für diesen Bereich der Kultur zu wecken: „Von Beginn meiner Karriere an hat mich die Frage interessiert: Was passiert zwischen dem Werk und dem Hörer. Das ist mein Thema.“

Dabei lassen sich Musikvermittler und Konzertpädagogen überwiegend von ihren eigenen Haltungen leiten, die zumeist als aufgeschlossen und spartenübergreifend charakterisiert werden können und nicht zuletzt von einer großen Liebe zum Konzert an sich getragen werden.

CHARAKTERISTIKA DER INSTITUTIONEN

Da Qualitätskriterien in der konzertpädagogischen Arbeit von Orchestern und Veranstaltern in erster Linie in der kulturellen Tradition einer Region Gültigkeit haben, haben wir uns für einen höheren Anteil an Befragten aus dem deutschsprachigen Raum entschieden.

In der Auswahl der Kandidaten aus Deutschland, Österreich und der Schweiz wurde auf die jeweils unterschiedliche Orchesterlandschaft Bezug genommen: Daher ist in das Sample eine im Verhältnis größere Anzahl an Orchestern aus Deutschland integriert. Soweit es aufgrund der konzertpädagogischen Arbeit möglich ist, wurden in diesen Ländern Ensembles für zeitgenössische Musik bevorzugt berücksichtigt.

Darüber hinaus fanden Ensembles aus Frankreich, England, Luxemburg und den USA Eingang in die Studie und eine repräsentative Auswahl an europäischen Konzerthäusern (u. a. in Spanien, Portugal, Luxemburg, Deutschland und Österreich) stellt deren konzertpädagogische Arbeit vor.

BEGINN DER VERMITTLUNGSTÄTIGKEIT AN DEN INSTITUTIONEN

Musikvermittlung ist keine Erfindung der letzten Jahre, sondern in Form von besonderen Konzertformaten für Kinder und Jugendliche in Europa zumindest seit dem Zweiten Weltkrieg und in den USA seit der Gründung der jeweiligen Orchester Bestandteil des Kulturlebens.

Alle Vermittlungsformate, die über eigene Konzertreihen für Kinder und Jugendliche hinausreichen, finden seit Beginn des 21. Jahrhunderts zunehmend Eingang in das Repertoire der Musikver-

mittlungs-Angebote von Orchestern und Konzerthäusern. Dazu zählen u. a. konzertpädagogische Workshops im Vorfeld von Konzerten, partizipative Aufführungen mit Kindern und Jugendlichen in den regulären Konzerten oder spartenübergreifende Projekte mit Tanz, Visualisierung und Theater. Seit 2005 ist wiederum eine Steigerung dieser Angebote zu bemerken.

Wir trafen eine Auswahl an Kandidaten, die in etwa ausgewogen in den drei großen Abschnitten – vor 2000, ab 2000, nach 2005 – vertreten sind. Nicht zufällig fallen alle britischen und amerikanischen Befragten in den Abschnitt „vor 2000“.

Die meisten Orchester und Konzerthäuser waren zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit der gewohnten Praxis der Kinder- und Jugendkonzerte nicht mehr zufrieden. Zum einen ließ das Repertoire nur eingeschränkte Möglichkeiten zwischen Camille Saint-Saëns „Der Karneval der Tiere“ und „Peter und der Wolf“ von Sergej Prokofjew zu, zum anderen brachten Schüler zunehmend deutlich ihr Missfallen gegenüber Generalprobenkonzerten ohne Moderation und erschlossenem Kontext zum Ausdruck. Bis zu diesem Zeitpunkt betreuten diese Angebote für Kinder und Jugendliche in erster Linie die Dramaturgen des Hauses oder die Mitarbeiter der Abteilung Öffentlichkeitsarbeit.

Vor allem Ensembles für Neue Musik wie die London Sinfonietta in Großbritannien, das Ensemble Modern in Deutschland oder das Klangforum Wien in Österreich erwiesen sich als Laboratorien für neue Modelle der Vermittlung, die vor allem auf einen längeren Zeitraum und damit auf eine nachhaltige

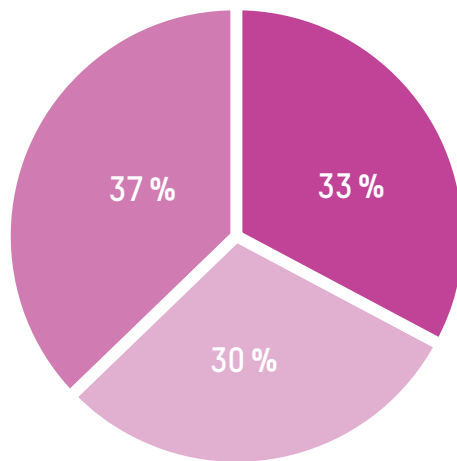
Auseinandersetzung mit Musikhören und Musikmachen setzten. Diese Modelle wurden ab 2000 von klassischen Sinfonieorchestern aufgegriffen und bildeten die Grundlage für die heute üblichen konzertpädagogischen Einführungsworkshops vor Konzerten – und für die Etablierung des neuen Berufsfeldes der Konzertpädagogen und Musikvermittler an Orchestern und Konzerthäusern.

Eine Reihe an neuen Konzerthäusern wie L'Auditori in Spanien, Casa da Música in Portugal, die Philharmonie in Luxemburg oder die noch in Bau befindliche Elbphilharmonie in Deutschland brachten besonders nach 2005 eine weitere Intensivierung des Feldes Musikvermittlung und damit ein erweitertes Repertoire an Projekten und Formaten mit sich. Steuernd wirken in dieser letzten Entwicklung zunehmend die Vorgaben öffentlicher Fördergeber, die ihre Bausubventionen gegenüber den Steuerzahlern mit publikumsfreundlichen Maßnahmen rechtfertigen wollen.

Ein deutscher Konzertveranstalter resümiert diese Entwicklung: „Wir merken in den Städten eigentlich erst nach der Jahrtausendwende, dass wir dieses Thema, das ja bereits – von England ausgehend – in den späten 1980er-Jahren nach Deutschland gekommen war, noch einmal neu anfassen, systematisch durchdenken und seriöser abdecken müssen. Musikvermittlung galt bis dahin immer noch als Spielwiese, aber das änderte sich Anfang der 2000er-Jahre.“

**BEGINN DER
VERMITTLUNGSTÄTIGKEIT**

- 2005–2010
- 2000–2005
- vor 2000

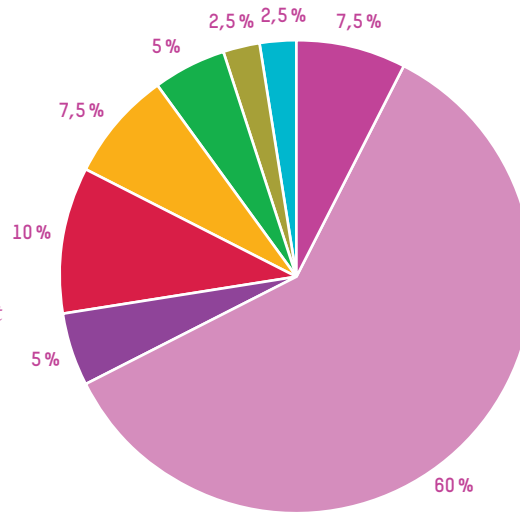


Beginn der Vermittlungstätigkeit bei Orchestern und Konzerthäusern. Die vorliegende Studie lässt eine Auswahl an Kandidaten zu Wort kommen, die in etwa ausgewogen in den drei großen Abschnitten – vor 2000, ab 2000, nach 2005 – vertreten sind.



ORGANISATIONSSTRUKTUR

- freie Mitarbeit
- Education-Abteilung
- Geschäftsführung
- Künstlerisches Betriebsbüro
- Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
- Marketing
- Dramaturgie
- Orchester



Organisationsstruktur innerhalb des Orchesters oder des Konzerthauses. Musikvermittler und Konzertpädagogen arbeiten an Konzerthäusern oder bei Orchestern in unterschiedlichen Arbeitszusammenhängen, wobei ein eindeutiger Trend hin zu explizit ausgewiesenen Education-Abteilungen auszumachen ist.

ORGANISATIONSSTRUKTUR

Musikvermittler und Konzertpädagogen arbeiten an Konzerthäusern oder bei Orchestern in unterschiedlichen Arbeitszusammenhängen, wobei ein eindeutiger Trend hin zu explizit ausgewiesenen Education-Abteilungen³ auszumachen ist, in denen 24 der befragten Personen beheimatet sind.

2 Ensembleleiter bezeichneten in Ermangelung eines eigenen Musikvermittlers sich selbst als für diese Agenden zuständig. 5 Personen sind dem Marketing bzw. der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit zugeteilt, 4 Personen zählen zum Künstlerischen Betriebsbüro, 3 Konzertpädagogen arbeiten freiberuflich für ein Konzerthaus bzw. Orchester und jeweils eine Person leistet die Arbeit im Zuge ihrer Tätigkeit als Dramaturg mit bzw. wendet einen geringen Prozentsatz ihrer Anstellung als Orchestermusiker für die Erarbeitung und Durchführung konzertpädagogischer Projekte auf. „We are like ‚animal farm‘: all of our senior managers are equal but some are more equal“, meint ein amerikanischer Musikvermittler und bringt damit das oft schwankende Verhältnis der Musikvermittlung zu allen bereits länger etablierten Abteilungen wie dem Künstlerischen Betriebsbüro, dem Marketing oder der Dramaturgie auf den Punkt.

Organigramm

Eine große Bandbreite zwischen Stabsstelle bei der Intendanz und schwach positionierter freier Mitarbeit ohne eigenen Arbeitsplatz charakterisiert die unterschiedliche Wertschätzung von Musikvermittlung innerhalb der Institutionen und auch deren Unsicherheit, wo das neue Arbeitsfeld beheimatet werden soll.

Ein statistischer Überblick bietet sich für die Verortung im Organigramm eines Konzerthauses oder eines Orchestermanagements in diesem Fall nicht an, weil die historische Entwicklung der einzelnen Institutionen ebenso Einfluss auf die Positionierung nimmt wie zufällig frei werdende Stellen im Personalplan.

Bemerkenswert ist, dass alle vor kurzem neu gegründeten Konzerthäuser von L’Auditori über Casa da Música bis zur Philharmonie Luxembourg einen Posten für Musikvermittlung bzw. Konzertpädagogik – selbstverständlich – integrieren und je nach Umfang der Tätigkeit in diesem Bereich mit einer oder mehreren Personen ausstatten.

Abgesehen von britischen und amerikanischen Orchestern bzw. Konzerthäusern bestehen die europäischen Abteilungen noch überwiegend aus einer Stelle, die projektbezogen mit zusätzlichen freien Mitarbeitern erweitert wird. In manchen Fällen wird diese Stelle zu jeweils 50 Prozent geteilt und in die Bereiche Konzeption und Organisation gesplittet. Eine weitere Möglichkeit ist, im Zuge dieser Aufteilung fachspezifische Kernbereiche wie Schulen, Familien und Sonderprojekte abzudecken.

Die Befragten aus Großbritannien und den USA berichten durchwegs von größeren Abteilungen, die jeweils die Bereiche „Education“ und „Community“ abdecken und innerhalb der Abteilung bereits eine eigene Hierarchie zwischen den Leitern dieser Bereiche und den Projektbetreuern einziehen. Dazu kommen bei einigen Institutionen spezifische Sonderfelder wie zum Beispiel die Schiene „Young Talent“, bei der es um die Förderung von Hochbegabten durch ein Orchester geht.

Einig sind sich alle Interviewten, dass ein wesentlicher Faktor für den Erfolg des Musikvermittlers oder Konzertpädagogen an einem Haus die uneingeschränkte Wertschätzung der Leitung ist. Sie wird als wesentlicher für die Außenwirkung und die internen Arbeitsabläufe eingeschätzt als die Positionierung innerhalb des Organigramms: „Es ist immer die Frage, was von oben gewollt wird. Für ein Orchester der Stadt muss klar sein, dass Musikvermittlung gewollt wird, und dieser Wille muss auf allen Ebenen präsent sein, von der Intendanz über den Chefdirigenten bis zu den Musikern – dann ist Musikvermittlung viel leichter zu transportieren.“

FINANZIERUNG

Rund ein Drittel der Musikvermittler und Konzertpädagogen konnte unsere Fragen nach der finanziellen Ausstattung bzw. Zusammensetzung des Budgets ihres Bereiches oder nach der Honorierung der Orchestermusiker in konzertpädagogischen Projekten nicht ausreichend beantworten, weil sie keinen Einblick in die budgetären Gesamtzusammenhänge ihrer Institution haben oder geben können.

Die Antworten der übrigen zwei Drittel lassen jedoch einige Rückschlüsse und Tendenzen innerhalb des konzertpädagogischen Feldes zu und weisen wiederum auf eine große Bandbreite der budgetären Verankerung und damit der Wertschätzung von Musikvermittlung innerhalb der Institutionen hin.

Die Finanzierung des Arbeitsbereiches bzw. der Abteilung

Grundsätzlich gibt es zwei Ansätze zur

Berechnung des Gesamtbudgets für Musikvermittlung: Im ersten Fall fließen die Personal- und Projektkosten gleichermaßen in das Budget, im zweiten ausschließlich die Kosten, die für die Konzeption und Durchführung von konzertpädagogischen Projekten anfallen.

In allen Ländern außer Großbritannien und den USA stammt der Großteil der eingesetzten Finanzmittel aus staatlichen Subventionen. In Österreich erfährt das Budget in zwei Fällen starke Unterstützung durch die jeweiligen Fördervereine der Orchester. Eine weitere Option gewinnt in Deutschland an Bedeutung, wo gemeinnützige Stiftungen zunehmend eine tragende Rolle bei der Ermöglichung von konzertpädagogischen Programmen spielen.

Wenn Drittmittel aus privaten Sponsoringvereinbarungen erwirtschaftet werden, kommt es u. a. zu interessanten Kooperationen, die nur durch konzertpädagogische Programme möglich sind: „Zum Beispiel bekommen wir von einem Konzern Geld, und als Gegenleistung organisieren wir ein spezielles Programm für die Kinder der Konzernmitarbeiter, das eine Woche lang dauert. Mithilfe solcher Kooperationen können wir diese Musikvermittlungs-Projekte finanzieren.“

Sowohl in Deutschland als auch in den USA ist man sich bewusst, dass das konzertpädagogische Engagement eines Orchesters für bildungsferne Schichten und Bemühungen um die Rekrutierung von neuen, vor allem jungen Publikumschichten für das Fundraising privater Gelder besonders überzeugende Argumente liefern.

Der Vertreter eines amerikanischen Orchesters gibt klare Hinweise zur Motivation privater Spender: „When there are

phone calls at dinner time to donate to the orchestra, then the best way to raise money is for education. Nobody really wants to give 100 Dollars to support rich people listening to concerts, but supporting disadvantaged children is a different matter. So a lot of money comes from individuals.“

Und ein deutscher Konzertveranstalter macht deutlich, warum Kulturinstitutionen nicht zuletzt aus finanziellen Motiven verstärkt auf kulturvermittelnde Projekte setzen: „Gerade jetzt, in Zeiten der Krise, gibt es noch zwei Bereiche, in denen wir Geld lukrieren können: Der eine ist der Glamour-, der Exzellenz- und der Elitebereich, und der andere ist die Education. Es ist überhaupt keine Frage, dass das Interesse von vielen Konzertveranstaltern in diesem Bereich auch dadurch gespeist wird. Wir machen das Ganze nicht nur aus rein altruistischen Motiven.“

Musikvermittler und Konzertpädagogen sind unterschiedlich eingebunden, wenn es um die Finanzierung ihres Bereiches geht: Während Einzelne selbst ihr Budget erstellen, Subventionen beantragen und zusätzliche Finanzmittel erschließen, sind vor allem bei britischen und amerikanischen Orchestern eigene „funding“ bzw. „development departments“ dafür zuständig, die notwendigen Mittel anzuwerben. Deren privatwirtschaftlich orientierter Gestus führt sowohl zu größeren Budgets in diesem Be-

reich als auch zu vermehrter Unsicherheit in Bezug auf Planbarkeit und Finanzkrisen: „I mean, education costs a lot of money and every orchestra will tell you the same thing: Sometimes the money comes and then the project follows. At other times the project comes first the money afterwards and how these two things work together is always difficult for us to get in balance.“

Dennoch stehen auch amerikanischen und britischen Institutionen öffentliche Gelder zur Verfügung. Ein amerikanischer

Interviewpartner beziffert den staatlichen Anteil der Förderung, der vom „National Endowment for the Arts“ vergeben wird, mit 4 Prozent des gesamten Budgets für den Musikvermittlungsbereich seines Orchesters. Die Unterstützung konzertpädagogischer Arbeit, wie sie in Großbritannien durch den „Arts

Council“ stattfindet, ist größer als vergleichbare Subventionierungen in den USA: „The Arts Council funds the orchestra and the orchestra funds the education department, so without the Arts Council, we wouldn't do.“

Finanzierung der Orchestermusiker

Wenn Orchestermusiker an konzertpädagogischen Projekten teilnehmen, werden diese im überwiegenden Fall extra honoriert, wobei der Betrag häufig als Aufwandsentschädigung tituliert wird. Manche Orchester verrechnen die Teilnahme an Musikvermittlungs-Projekten

“
Es ist immer die Frage, was von oben gewollt wird. Für ein Orchester der Stadt muss klar sein, dass Musikvermittlung gewollt wird, und dieser Wille muss auf allen Ebenen präsent sein, von der Intendanz über den Chefdirigenten bis zu den Musikern – dann ist Musikvermittlung viel leichter zu transportieren.
”

als Dienste. Das wird jedoch von den meisten Interviewpartnern als wenig motivierend empfunden, da der kreative und pädagogische Input bei diesen Projekten von den Musikern selbst höher eingeschätzt wird, als ein sogenannter „Dienststrich“. Eine dritte Variante leben vor allem selbstverwaltete Ensembles. Als Gesellschafter entscheiden sie selbst darüber, was sie als adäquat für die Honorierung von Musikvermittlung halten und welchen Stellenwert diese Tätigkeit in ihrem künstlerischen Selbstverständnis einnimmt. Ein deutsches Ensemble beziffert den Wert folgendermaßen: „Es gibt einen Tagessatz für jeden Tag, an dem wir für das Orchester arbeiten. Bei den pädagogischen Projekten gibt es einen pädagogischen Satz, der die Hälfte des normalen Tagessatzes umfasst. Nur so bleibt Musikvermittlung – für die wir ja keine normalen Konzerteinnahmen bekommen – überhaupt realistisch.“

Und zuletzt gibt es auch Ensembles, die Musikvermittlung betreiben, ohne dafür bezahlt zu werden. Allerdings beschränkt sich dann die Tätigkeit auf einige wenige Projekte und wird von einzelnen Idealisten im Orchester durchgeführt. Eine Ausweitung wäre erst möglich, wenn eine entsprechende Finanzierung gefunden wird.

Kosten für die Projektteilnehmer

Grundsätzlich wird in der Musikvermittlung zwischen Projekten für Schulen und für Familien unterschieden. Während bei Projekten für Familien übereinstimmend Eintritt verlangt wird, teilt sich die Gruppe der Befragten bei Schulen in zwei konträre Lager: Die Mehrheit vertritt die Auffassung, dass die Beschäftigung mit Kunst wertvoll sei und deshalb durch Geld honoriert werden sollte, auch wenn der Betrag, den ein Schüler leistet, in keinem Verhältnis zum eigent-

lichen Gegenwert steht. Die Beträge schwanken in diesem Fall zwischen 2 und 8 Euro für einen Workshop und pendeln sich bei 5 Euro für den Besuch eines Schulkonzerts ein.

Wenn amerikanische Orchester für ein Jahr eine Partnerschaft mit einer Klasse eingehen, zahlt die gesamte Schulklasse 600 Dollar für Lehrerfortbildung, Konzerte, Materialien und die Besuche der Musiker in der Schule. Die tatsächlichen Kosten belaufen sich pro Klasse auf 4000 Dollar.

Eine kleine Gruppe der Interviewten ist dazu übergegangen, von Schulklassen überhaupt kein Geld mehr einzunehmen, sei es, weil der organisatorische Aufwand den finanziellen Anteil übersteigen würde, oder aus gesellschaftspolitischen Gründen, weil diese Ensembles vorwiegend mit Schulen aus sozial schwachen Umfeldern zusammenarbeiten.



WIE GELINGT MUSIKVERMITTLUNG?

„Wenn man Beziehungen aufbaut und Begeisterung wecken kann. Mir persönlich gibt das viel, wenn man sich wirklich persönlich kennenlernt.“

FORMATE DER MUSIKVERMITTLUNG

GÄNGIGE FORMATE DER ENSEMBLES UND KONZERTVERANSTALTER

Insgesamt befragten wir 26 Ensembles und 14 Konzertveranstalter über ihre Angebote im Bereich Musikvermittlung und Konzertpädagogik. Dabei kristallisierten sich gängige Formate heraus, die bei allen Befragten das Grundgerüst ihrer Vermittlungsarbeit darstellen:

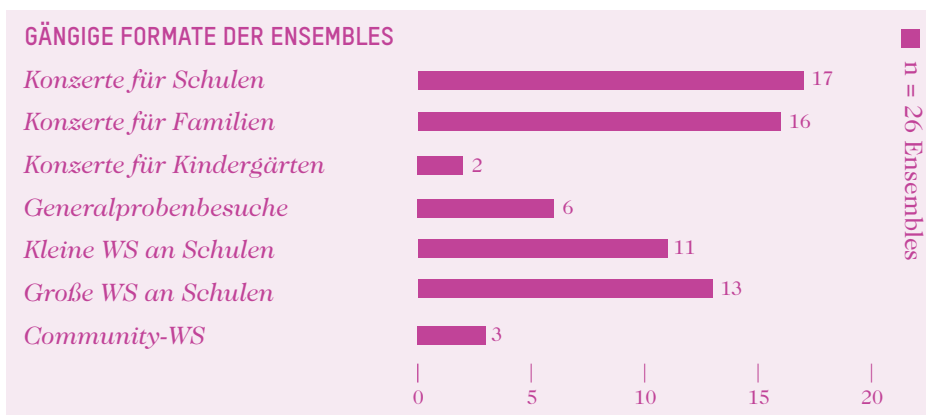
Konzerte für Familien

Diese Konzertform findet überwiegend an Wochenenden bzw. in der Freizeit statt und wendet sich an Eltern bzw. Großeltern und ihre Kinder. Das Alter der Kinder wird dabei unterschiedlich eingegrenzt, wofür jeweils die spezifischen Erfahrungen der Musikvermittler und Konzertpädagogen vor Ort verantwortlich sind.

Die frühestmöglichen Angebote richten sich an Babys ab der Geburt, gefolgt von der Altersgruppe der 3- bis 5-Jährigen, der 5- bis 9-Jährigen und der 9- bis 12-Jährigen.⁴

Konzerte für Familien werden bevorzugt in Abonnements vergeben, da sie im Einzelverkauf besonders schnell ausverkauft sind und sich Familien mit jüngeren Kindern gerne zu Fixpunkten im Jahresverlauf verpflichten lassen. Außerdem übt das immer wiederkehrende Ereignis „Konzert“ auf die Kinder einen nachhaltigen Einfluss aus.

Die unterschiedlichen Altersgruppen, die in diesen Konzerten zusammentreffen, stellen an die Gestalter der Programme besondere Herausforderungen: „It requires a conductor who can recognise that special audience. It’s an audience of adults and children who are there to explore the musical form but you have to use words that capture the imagination of an adult and still communicate to a nine year old child. We don’t want you to be bored because we are talking down to you. We strongly believe that it is the conductor’s job to go into this huge library of music which seems enormous, and pull together a programme that communicates what it is this audience wants from us on a Saturday afternoon.“ Das Zitat bezieht sich auf ein Format, das mit großem Orchester und moderierendem Dirigenten arbeitet. Natürlich gibt es inzwischen ein vielfältiges Repertoire an weiteren Gestaltungsmöglichkeiten, das über performative oder visuelle Ansätze mit dem Publikum kommuniziert und vor allem für jüngere Kinder Workshop-Phasen mit aktivem Musizieren und Momente reinen Zuhörens vereint.



Formate der Musikvermittlung und Konzertpädagogik bei Orchestern



Formate der Musikvermittlung und Konzertpädagogik an Konzerthäusern

Konzerte für Kindergärten

Nur wenige Ensembles und Konzerthäuser wenden sich bislang mit ihren Angeboten an Kindergärten, wobei diesbezüglich ein Anstieg in den kommenden Jahren zu erwarten ist, da wesentliche Weichenstellungen in Bezug auf die kulturelle Bildung für dieses Alter zunehmend erkannt werden. Hier finden sich Konzertformen, an denen ein großes Sinfonieorchester ebenso teilnimmt wie kammermusikalisch konzipierte Varianten, die auf kleinere Publikumsgruppen abgestimmt sind. Wie bei allen übrigen Musikvermittlungs-Konzerten variieren Dramaturgie und Inszenierung zwischen Formaten, die die Rezeption oder das Mitmachen des Publikums stärker in den Vordergrund rücken.

Konzerte für Schulen

Konzerte für Schulen bilden historisch gesehen das Herzstück der Musikvermittlung. Fast jedes Ensemble und jedes Konzerthaus berichtet davon, dass Konzerte für Schulen bereits seit vielen Jahren, bisweilen sogar seit Jahrzehnten veranstaltet werden. Während diese Angebote zunächst vor allem für Schüler ab 12 Jahren angeboten wurden, erweitert sich die Palette nun in Richtung Grundschule.

Zumindest bei 8 Musikvermittlern und Konzertpädagogen spielt die Lehrerfortbildung zur Vorbereitung dieser Konzerte und zur weiteren Arbeit in der Schulklasse nach dem Besuch eine wesentliche Rolle. Einzelne kennen den Lehrplan der jeweiligen Jahrgangsstufe im Detail und stimmen die Projekte des Orchesters und das Vorbereitungs-material für Schulen exakt darauf ab.

Die Gestalter dieser Konzerte sind sich bewusst, dass – anders als im konti-

nuierlich über Jahre laufenden Musik- oder Instrumentalunterricht – nur eine Stunde zur Verfügung steht, um den Inhalt der Musik zu vermitteln. Umso mehr Sorgfalt und Augenmerk wird auf die Dramaturgie und die Inszenierung der Inhalte gelegt, damit sie nachhaltig wirken können.

Geöffnete Generalproben für Schulen

Dieses Angebot existiert bei unseren Interviewpartnern nur vonseiten der Ensembles und Orchester. Es wird oft als Teil eines längerfristigen Kooperationsprojektes mit Schulklassen wahrgenommen. Zum Beispiel arbeiten einzelne Musiker über einen längeren Zeitraum mit Schülern, und diese besuchen als Abschluss die Generalprobe des gesamten Ensembles oder Orchesters. Auf diese Weise können sie einerseits das Werk, zu dem sie vorher Neues erfahren haben, zur Gänze hören und andererseits den Ensemble- oder Orchesterklang live erleben. Manche dieser Generalproben werden für Schüler moderiert, die meisten allerdings finden unkommentiert statt. In vielen Fällen bleiben die Schüler nicht während der gesamten Generalprobe, sondern hören nur das bereits erarbeitete Werk, damit ihre Konzentrationsfähigkeit nicht überfordert wird.

Geöffnete Generalproben bedeuten für viele Orchester eine organisatorisch leicht machbare Variante, Öffnung und breite Zugänglichkeit zu signalisieren, auch wenn sie für die Schüler keinen zusätzlichen Kontext – etwa durch einen Moderator oder durch andere Kommunikationsformen – erschließen. In jedem Fall sind derartige Projekte oft der Anfang für weitere intensivere Auseinandersetzungen zwischen Kulturbetrieb und Schule.

Kleinere Workshops an Schulen

Viele Orchester und Konzerthäuser bieten kürzere Workshops an Schulen an. Dabei besuchen meist zwei Musiker die Schulklasse, stellen ihre eigenen Instrumente vor und arbeiten mit den Schülern an den Werken, die diese später bei einer Generalprobe oder in einem Konzert hören werden. Auch wenn sich der Inhalt dieser Workshops immer auf die Musik bezieht, geht es nicht zuletzt darum, persönliche Beziehungen zwischen den Kindern oder Jugendlichen und den Mitgliedern eines großen Ensembles zu stiften, um diese als ein mögliches Transportmittel für die Akzeptanz klassischer Musik einzusetzen.

Während dieser Workshops wird vonseiten der Musiker gerne mit Orff-Instrumentarium wie Stabspielen oder einfachen Rhythmusinstrumenten gearbeitet, weil sie vor allem von jüngeren Kindern, die großteils kein Instrument erlernen, leicht zu verwenden sind. Um eine größere Vielfalt an Klangfarben in die Arbeitsergebnisse zu bringen, werden dann die jeweiligen Instrumente der Orchestermusiker integriert.

Oft finden diese Kooperationen zwischen Schulen und Orchestern in Form von Patenschaften statt, die die Ensembles für eine oder mehrere Schulklassen zumindest ein Jahr lang übernehmen. Ein britisches Orchester verwirklicht diese Idee unter umgekehrten Vorzeichen: Nicht das Orchester übernimmt die Patenschaft, sondern die Klasse „adoptiert“ einen Musiker, der während dieser Zeitspanne als Mittler zwischen Schülern und Orchester zur Verfügung steht.

Größere Workshops an Schulen

Unter diese Kategorie fallen alle Koope-

rationen mit Schulen, die über einen längeren Zeitraum durchgeführt werden oder häufig interdisziplinär (überwiegend Tanz und Musik) angelegt sind. Meist wird der Arbeitsprozess von einer eigenen Performance der Schüler abgeschlossen, welche auch in ein Konzert des Orchesters bzw. Ensembles integriert werden kann.

Der längere Zeitraum, der für diese Workshops zur Verfügung steht, ermöglicht es vor allem auch, die Ideen und die Gestaltungskraft der Schüler in die musikalische Arbeit aufzunehmen: „Mein Ziel war, dass die Kinder auf eigene kreative und authentische Art ohne ‚Du musst das und das spielen‘ unsere Anregungen und Inputs weiterentwickeln und sich musikalisch ausdrücken. Diese Workshops sollen etwas zu tun haben mit dem, was das Orchester macht, und sie sollen in Zusammenarbeit mit den Orchestermusikern entwickelt werden.“

Häufig setzten sich die größeren Workshops mit zeitgenössischer Musik auseinander. Dabei wird oft ein Referenzwerk auf das Programm gesetzt, dessen musikalische Bausteine gemeinsam mit den Schülern weiterverarbeitet werden. Auf diese Art entsteht ein neues Stück, das im Konzert dem Referenzwerk, das vom beteiligten Orchester bzw. Ensemble gespielt wird, gegenübergestellt wird.

Mehrere Ensembles berichten von Workshops, die ein musikalisches Werk ins Zentrum stellen, welches – vor allem von älteren Schülern – in unterschiedlichen Schulgegenständen aus vielen Perspektiven behandelt wird. So kann ein Musikstück von Olivier Messiaen wie „L’oiseaux exotiques“ Anlass für religiöse, biologische, geografische oder sprachli-

che Zugänge geben. Aufgabe des Musikvermittlers ist es dann, geeignete Unterlagen und Vermittlungsmethoden im Unterricht zusammenzutragen und Schüler auf eine vielschichtige Entdeckungsreise mitzunehmen.

Workshops in Altersheimen, Krankenhäusern oder Gefängnissen

Nicht zufällig werden diese Projekte als Community-Workshops bezeichnet, da sie überwiegend von britischen Orchestern und Konzertveranstaltern angeboten werden und sich für die Arbeit mit Menschen, die in öffentlichen Einrichtungen leben bzw. an öffentlichen Institutionen wie Bildungshäusern oder Stadtteilzentren zusammentreffen, noch kein deutscher Begriff eingebürgert hat.

In diesem Segment sind auch Workshops mit Menschen mit Behinderungen zu finden, die meist von den Musikvermittlern und Konzertpädagogen als besonders intensiv und bereichernd empfunden und gern als eigene Best-Practice-Beispiele herangezogen werden.

Da die Zielgruppen in so verschiedenen Zusammenhängen wie Krankenhäusern, Stadtteilzentren oder Gefängnissen divergierende Interessen und Möglichkeiten haben, werden die Projekte noch individueller geplant als im schulischen Kontext. Darüber hinaus stellt sich hier besonders die Frage der Nachhaltigkeit, damit der Input des Orchesters oder des Konzerthauses über einen längeren Zeitraum wirksam werden kann: „Community capacity building means helping the community to help themselves. Giving them the skills that they are able to use. For example we can help setting up an ensemble to draw everybody together and we can teach how to run that en-

semble effectively – it has to retain sustainability, because 2 years later we won’t be there anymore. The other thing is that we have to keep it simple. We would love to make a massive splash but it is not realistic to think that that’s going to have a big effect.“

Viele der Projekte verfolgen neben künstlerischen und kulturellen Zielen soziale Anliegen – die Gründung eines Chores für „over-fifties“ hat dann in erster Linie den Zweck, älteren Bewohnern einen Anlass zu geben, das Haus zu verlassen, um zur Chorprobe zu erscheinen und dort jüngere Generationen zu treffen und mit ihnen gemeinsam künstlerisch zu arbeiten. Darüber hinaus bewirkt die Bindung zu Musikern des Ensembles, diese auch im Konzert zu besuchen – Audience-Development findet statt: „It wasn’t just about singing but to get older people out of the house. One group was a children’s choir and their families. And because of these 7 visits, 300 new people are now coming to the concerts.“

WEITERE FORMATE DER INTERVIEW-PARTNER

Klingende Instrumentenmuseen

Großen Anklang finden Projekte, die das Ausprobieren von Orchesterinstrumenten in den Mittelpunkt des Geschehens rücken. Vom Instrumentenbus, der zu Schulen und Orten unterwegs ist, die keinen unmittelbaren Zugang zum Orchesterinstrumentarium haben, bis zu Schlagwerkpräsentationen im eigenen Probenraum des Ensembles, die für kleinere Kinder noch zusätzlich durch eine Geschichte attraktiver gestaltet werden, reichen die Möglichkeiten, Klangfarben



und Spielvarianten für Kinder im eigenen Tun erlebbar zu machen.

Kulturelle Stadtteilarbeit

Orchester und Veranstalter begeben sich oft kurzfristig in Stadtteilzentren, die abseits der herkömmlichen Orte der Hochkultur von Bewohnern der Außenbezirke oder sozial benachteiligter Viertel ohne Hemmschwelle genutzt werden und oft einen intimeren Rahmen für kammermusikalische Formationen bieten – diese Konstellation erhebt zugleich einen künstlerischen Anspruch an die Orchestermitglieder, die üblicherweise in großer Besetzung spielen. Hier finden zum Beispiel Babykonzerte statt, die jungen Eltern gleichzeitig die Möglichkeit zur Kontaktaufnahme mit anderen Eltern geben, oder „Klassik für Einsteiger“-Konzerte mit leicht zugänglichen Werken des Repertoires.

Einen nachhaltigen Schwerpunkt setzen Projekte, die in die Entstehung von künstlerischen Projekten Schüler, aber auch deren Eltern und das gesamte Umfeld vom „Tante-Emma-Laden“ bis zur Änderungsschneiderei partizipativ beteiligen und alle zur Aufführung eines großen gemeinsamen Werkes in ihrem Stadtteil motivieren.

Kompositionsworkshops

Hier finden sich ambitionierte Ansätze,

die entweder sehr junge Menschen ermutigen, für ein großes Orchester zu komponieren und damit in Einzelfällen sogar auf Tournee zu gehen, oder Kooperationen mit Musikschulen, die sowohl für das Orchester als auch für die jungen Kompositionsschüler eine nachhaltige Verankerung dieses Ansatzes möglich machen.

Journalistische Workshops (Radio-Features, Interviews)

In der konzertpädagogischen Arbeit stellt sich immer wieder die Frage, ob durch Vorbereitungen und Hinführungen die Hörerfahrungen von Kindern und Jugendlichen eingeschränkt bzw. in eine Richtung kanalisiert werden, die der Konzertpädagoge oder Musikvermittler vorgibt, und damit den ästhetischen Wahrnehmungsformen des Publikums zu wenig Raum gegeben wird. Eine Möglichkeit, dem zu entgegen, sind Projekte, die zwar die Aufmerksamkeit für das Genre Konzert und das Live-Erlebnis erhöhen und schärfen, ohne jedoch bereits auf das Werk einzugehen, und damit im Moment der Aufführung das Stück durch sich selbst sprechen lassen. Dazu eignen sich alle Varianten der journalistischen Aufbereitung: Interviews mit Künstlern, Reportagen über das Ambiente, das Sammeln von Hintergrundinformationen über den Komponisten. Ein Ensemble

für zeitgenössische Musik nutzt dafür das Genre des Radio-Workshops: „Wir haben die Konzertsituation thematisiert und an die Kinder Aufgaben vergeben, die nicht die Musik selbst betreffen, sondern zum Beispiel die Art von Auf- und Abtritten der Musiker oder die Frage, wie sich das Publikum verhält, oder die Rahmenbedingungen des Konzerts. Auf diese Weise ist ihre Aufmerksamkeit auf das Konzert fokussiert, und die Musik kann unverstellt wirken.“

Wandelkonzerte

Ein Orchester nutzte die Kompositionsstudenten der örtlichen Musikhochschule, um gemeinsam mit Kindern eine „Polar-expedition“ zu starten, im Zuge deren Geräusche und Musik in einem mehrstöckigen Gebäude zu entdecken waren.

Klassik-Lounge

Klassik steht vor allem für Jugendliche oft für ein musikalisches Genre, das in erster Linie für Erwachsene attraktiv ist und darüber hinaus in einem Setting stattfindet, das dem Freizeitverhalten Jugendlicher widerspricht. Dementsprechend suchen Veranstalter und Orchester nach Formaten, die in entspannten und lockeren Präsentationsformen das Hören klassischer Musik aus dem Nimbus des Still-in-der-Reihe-Sitzens befreien. Eine Möglichkeit dafür bieten Klassik-



Lounges, die eine ungezwungene Nähe zwischen Musikern und Publikum herstellen und bei Getränken und Imbiss klassische Musik von „high-brow“ zu „no-brow“ erlebbar machen.

Instrumentalcoaching für Schülerorchester

Orchester bringen sich auf unterschiedliche Art und Weise in den Instrumentalunterricht von Schülern ein. Besonders britische und amerikanische Orchester sehen die instrumentalpädagogische Arbeit als neues Handlungsfeld. Ein Orchester berichtet zum Beispiel von einem durch es selbst betreuten Streicherensemble, das auf unterschiedlichen Niveaus zusammenwirkt: „We work with about 100 of violin students, from the absolute beginners up to college students and even one in between. We do workshops series over the course of months with some players. As a result, they participate in workshops and they learn about music and how it is commissioned or arranged specifically for differing abilities. So the very small children have open string parts with just four notes and then, the grade 1 to 4 children have the first and second position and as it goes up, the parts become more complicated and the level becomes higher. And then we put a concert at the end of the project and it's always a fantastic success. Every-

one plays a part, everyone inspires and is inspired.“

Vokalcoaching für Schulen

Auch die Gründung und Betreuung von Chören von der ersten Stimmbildungsstunde bis zur Echtzeit-Übertragung von Konzerten in zwei Städten gleichzeitig inspiriert Orchester und Konzertveranstalter gleichermaßen zu neuen Musikvermittlungsansätzen. Dabei rückt für die Schüler die Stimme als unmittelbares Ausdrucksmittel ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Interaktive Homepages

Homepages von Orchestern und Konzerthäusern bieten die Möglichkeit, mit dem jungen Publikum auch im Internet in Kontakt zu treten und vor allem Infotainment im Musikbereich anzubieten. Das Internet ermöglicht die Aufbereitung musiktheoretischer Inhalte auf unterhaltsame Weise und ermöglicht visualisierte und persönliche Vorstellungen der einzelnen Musiker. Verlinkte Web-2.0-Formate lassen auch die Internet-User zu Wort kommen.

Fortbildungen für Musikvermittler

Neben Hochschulen und Akademien bieten vereinzelt auch Konzertveranstalter Fortbildungen für Musikvermittler anderer Konzerthäuser und Orchester an.

Damit tragen sie zur Vernetzung und weiteren Professionalisierung der Szene bei und geben sich selbst ein starkes Profil als Drehscheibe für neue Entwicklungen in der Musikvermittlung.

Kulturmanagement-Workshops

Diese Projekte geben Jugendlichen Einblick in die Arbeitsabläufe eines Konzertveranstalters und betrauen sie eigenverantwortlich mit der Durchführung jugendspezifischer kultureller Veranstaltungen. Ebenso ist es möglich, dass Jugendliche für herkömmliche Konzertreihen Plakate entwerfen oder sich eigene Werbemittel überlegen, um das Thema des Konzerts beim Publikum zu verankern (zum Beispiel mittels „Liebeskekse“, wenn im Konzert Ausschnitte aus „Tristan und Isolde“ gespielt werden).

Elternworkshops zur Nachbereitung von Konzerten

Ein Konzertveranstalter bietet Workshops für Eltern an, um ihnen Tipps zur Nachbereitung der Familienkonzerte zu geben. Gemeinsam werden Lieder und einfache Tänze einstudiert, die im Konzert vorkommen und zuhause auf diese Weise weiter in Erinnerung bleiben können.

KOOPERATIONEN MIT BILDUNGSEINRICHTUNGEN

KOOPERATION MIT SCHULEN

„The most important thing is the communication between the person at the orchestra which organises the project and the person at the school. If everyone knows what to expect and what is expected by all of them than it's a good start for the project.“

12 von den 40 befragten Interviewpartnern gehen mit Schulen längerfristige Partnerschaften ein, die zumindest ein Jahr lang dauern. Die übrigen Orchester und Konzerthäuser arbeiten mit Schulen punktuell zusammen. Oft werden dabei immer wieder die gleichen Lehrer angefragt, weil sie Projektarbeit aufgeschlossen gegenüberstehen und die Arbeit der Musikvermittler schätzen. Zudem wechseln ihre Schüler von Jahr zu Jahr, sodass immer wieder neue Schülergruppen mit den Musikern zusammenarbeiten können.

Einige wenige Ensembles und Veranstalter bieten eigenständig Lehrerfortbildung an, die nicht vorab von der Schulverwaltung koordiniert wird. Ein Interviewpartner aus den romanischen Ländern berichtet von einer speziellen Lehrerfortbildung, die einige Monate vor dem Besuch eines Konzertes für Kinder als Pflichtveranstaltung von allen Lehrern besucht werden muss, die anschließend mit ihrer Grundschulklasse ins Konzert kommen wollen. Die Konzerte greifen jeweils ein musikalisches Thema – zum Beispiel „Volksmusik“ oder „Gesang“ oder „Johann Sebastian Bach“ – umfassend auf. Die vorbereitende Lehrerfortbildung dient dazu, die Schüler über einen längeren Zeitraum auf dieses Konzert vorzubereiten. Die Lehrer stu-

dieren gemeinsam einzelne Lieder ein, die sie vorbereitend mit den Kindern singen sollen und erhalten Vorschläge, wie sie mit den Begleitmaterialien im Unterricht umgehen können. Eine CD, die sie im Unterricht einsetzen können, liefert Hörbeispiele zur Klangwelt und Musiksprache des Konzerts. Das Konzert bildet in diesem Fall den Höhepunkt einer intensiven Vorbereitung im Unterricht, die auch gleichzeitig Lehrer in ihrem Umgang mit Musik im Unterricht stärkt.

Wie in den meisten Ländern Europas gibt es auch in den USA wenig Schulen im Pflichtschulbereich, in denen Musik durch fachlich geprüfte Musiklehrer unterrichtet wird. Orchester entwickeln daher an einzelnen Standorten spezielle Programme, die für Schulen über ein gesamtes Schuljahr laufen: Im Rahmen dieser Programme bereitet eine Lehrerfortbildung die Lehrer auf das Projekt vor, Musiker besuchen in größeren Abständen die Schulen, um mit den Schülern musikalisch zu arbeiten, und in den Zeiträumen dazwischen ermöglichen Materialien, die Musik in Mathematik, Sozialkunde oder Geschichte einbetten, den fachfremden Lehrern, am Thema weiterzuarbeiten. Eine Interviewpartnerin schildert dieses innovative Modell folgendermaßen:

„We provide the teacher with material. She is competent in all the areas where we have combined music with core areas such as maths, geography, language, art, etc. This way we are enhancing the teachers' skills in the delivery of the curriculum, which they are trained to do. So we have music and languages, or music and history, or music and geography, etc. We wanted to design a programme

regardless of where the school was located within the city, regardless of how well the students tested in county tests, regardless of how strong the principal was, regardless of whether there was a music teacher or not. That's why the programme was designed for the non-musical, literate teacher, who may or may not have a musical background.“

In England und in den USA gibt es zur Unterstützung der Orchester und Konzertveranstalter meist ein „Music Education Advisory Board“, das sich aus Vertretern der Schulbehörde, der Schule und Lehrern zusammensetzt und die Musikvermittler und Konzertpädagogen berät. Diese unterstützende Ebene soll gewährleisten, dass die Angebote für den Bedarf in Schulen maßgeschneidert werden und die Musikvermittler und Konzertpädagogen als Gesprächspartner zur Verfügung stehen, wenn es darum geht, vergangene Projekte zu reflektieren und für die Zukunft zu verbessern.

Zur Rolle des Lehrers im Verlauf von Musikvermittlungs-Projekten

Wenn Lehrer und außerschulische Musikvermittler und Konzertpädagogen in einem Klassenzimmer zusammenarbeiten, kann es in Einzelfällen auch zu Konflikten kommen. Im besten Fall finden beide einen partnerschaftlichen Ansatz, der die Rollen für die Beteiligten vor dem ersten Besuch in der Schulklasse klärt. In einigen Projekten bilden beide ein gleichberechtigtes Team, das durch eine gemeinsame Fortbildung in den Verlauf der Zusammenarbeit eingebunden ist und die Arbeitsaufträge aufteilt.

In vielen Fällen übernimmt der Lehrer für den Zeitraum des Projekts allerdings die Rolle des Gastgebers, der im



WIE GELINGT MUSIKVERMITTLUNG?

„Wenn man weiß, was man will. Unsere Zieldefinition muss klar sein – und damit der Zuschnitt der Projekte.“

Hintergrund bleibt, während der Musikvermittler mit den Kindern arbeitet.

Wenn die Rollen vorher nicht geklärt sind, bleibt oft die Frage offen, wer im „Notfall“ für Aufmerksamkeit und Konzentration bei den Schülern sorgt. Dies kann bei unerfahrenen Musikvermittlern und Konzertpädagogen zu Situationen führen, in denen ihre eigentliche Kompetenz nicht zum Tragen kommt und die musikalischen Ziele des Projekts zugunsten allgemeiner pädagogischer Maßnahmen verblassen.

„Die Zusammenarbeit mit den Lehrern gestaltet sich sehr unterschiedlich: Es gibt Lehrer, die loslassen können und auch eine andere Rolle annehmen. Und dann gibt es Lehrer, die das weniger gut können. Die Rolle der Lehrer ist schwierig zu fassen; oft kommt es zu Situationen, in denen die Workshopleiter erwarten, dass der Lehrer bei disziplinierten Problemen eingreift. Andererseits möchte der Lehrer in solchen Fällen den Workshopleiter nicht brüskieren und getraut sich nicht einzugreifen.“

Eine weitere Konfliktebene eröffnet sich in der unterschiedlichen Vorgangsweise bei der Arbeit an einem künstlerischen Endprodukt. Während Musikvermittler, Konzertpädagogen und beteiligte Musiker, Choreographen oder Regisseure bis zuletzt für Änderungen offenbleiben, um das künstlerisch bestmögliche Resultat zu erreichen, neigen Lehrer eher dazu, ihre Schüler in der letzten Phase der Proben zu schützen, wenn diese an den Rand ihrer Leistungsgrenzen gehen müssen. Wechselseitiger Respekt für die Arbeit und die Arbeitsbedingungen der Partner bildet in diesem Fall die Basis für gelungene Projekte: „I do have to respect the schools, because they have to do other

things. And they want to deliver a project with us. And we want their respect“, fasst ein erfahrener Musikvermittler den Schlüssel zum Gelingen zusammen.

Zusammenarbeit mit Schulen in sozialen Brennpunkten

Nur einzelne Interviewpartner bzw. Institutionen suchen ihre Zielgruppen speziell an Schulen mit erhöhtem Förderbedarf oder in sozialen Brennpunkten. Die meisten von uns befragten Musikvermittler und Konzertpädagogen arbeiten in erster Linie mit Grundschulkindern – hier aber ausdrücklich aus allen sozialen Schichten – und in zweiter Linie mit Realschulen und Gymnasien. Hauptschulen und berufsbildende höhere Schulen spielen eine untergeordnete Rolle. Hingegen werden Einrichtungen für Schüler mit Behinderungen vermehrt für Projekte der Musikvermittlung angesprochen.

Eine Interviewpartnerin spricht explizit an, dass sie mit Gymnasien kooperiere, weil hier ihr zukünftiges Publikum für Konzerte der Hochkultur zu finden sei. Auch dieses potentielle Publikum gehe verloren, wenn nicht innovative Projekte die Bedeutung von klassischer Musik für den Alltag dieser Klientel deutlich mache. Die übrigen befragten Musikvermittler und Konzertpädagogen scheinen instinktiv auf ein Netzwerk von Schulen und engagierter Lehrer zu treffen, die Kulturelle Bildung für ihre Schüler zu einem wesentlichen Thema machen und somit den Standort der Schule und die Zugehörigkeit der Schüler zu sozialen Schichten in den Hintergrund rücken.

Auf Rückfrage der Studienautorin wird von vielen die Erschließung der Zielgruppe bildungsferner Schichten als ein wesentliches Ziel für die Zukunft formu-

liert, das infolge von Arbeitsüberlastung noch zuwarten muss. Den Musikvermittlern und Konzertpädagogen ist bewusst, dass die Gestaltung von Projekten für diese Zielgruppe intensiverer Vorbereitung und Begleitung bedarf als die Durchführung von Projekten mit Kindern aus bildungsnahen Milieus.

KOOPERATION MIT DER SCHULVERWALTUNG

In den einzelnen Ländern der befragten Institutionen ist die Organisation von schulischen Belangen unterschiedlich geregelt. Die übergeordneten Schulbehörden agieren entweder regional oder zentral und übernehmen in der Kooperation mit Konzerthäusern und Orchestern bisweilen eine engagierte Vermittlerposition zwischen den Angeboten des Kulturbetriebs und schulischen Einrichtungen.

Einige Länder verfügen in den Ministerien über eigene Abteilungen oder ausgelagerte Einrichtungen, die sich für Kulturvermittlung (D, A, CH), „arts education“ (GB, USA) oder „animation culturelle“ (LUX, F) einsetzen. Sie sind für die Musikvermittler und Konzertpädagogen wertvolle Ansprechpartner in der Kommunikation ihrer Angebote. Nicht zuletzt findet über diese Stellen auch finanzielle Unterstützung für Musikvermittlung statt.

Vor allem in Deutschland und Österreich sehen Musikvermittler und Konzertpädagogen mit der Weiterentwicklung der Schulen hin zu Ganztagschulen Handlungsbedarf für die Vernetzung aller an Kultureller Bildung Interessierten. Da die zeitlichen Ressourcen der Schüler in der Freizeit geringer werden, die Möglichkeiten zur Durchführung von

Projekten an Schulen aber größer, werden längerfristige Konzepte vonseiten der Ministerien und Schulverwaltungen zu diesem Thema erwartet. Die Interviewpartner dieser Länder würden in die Konzepte gerne einbezogen werden. In den meisten Ländern ist die Schulbehörde auch in überwiegendem Maße für die Lehrerfortbildung zuständig. Das prädestiniert sie im Bereich der Qualifizierung von Lehrenden als wichtige Multiplikatorin für nachhaltige Partnerschaften zwischen Orchestern, Konzerthäusern und Schulen, die über punktuelle Angebote hinausgehen.

Manche Orchester und Konzertveranstalter arbeiten kontinuierlich mit Paten- oder Partnerschulen zusammen. Beide Modelle betonen die längerfristige Kooperation, die meist zumindest ein Jahr beträgt. Eine Interviewpartnerin berichtet von einem innovativen Vertragsmodell, bei dem sich Partnerschulen dazu verpflichten, mit ihren Schülern zumindest einmal im Jahr ins Konzert zu gehen. Dafür kommen die Schüler in den Genuss besonders verbilligter Tarife und können in ihren Schulen gratis an konzertpädagogischen Projekten zur Vorbereitung dieser Konzerte teilnehmen.

Sowohl Patenschaftsmodelle als auch der oben genannte Partnerschulenansatz werden von der Schulbehörde sowie von Ländern und Städten finanziell unterstützt.

KOOPERATION MIT MUSIKSCHULEN, KONSERVATORIEN UND HOCHSCHULEN

Viele Musikvermittler arbeiten eng mit musikalischen Ausbildungsstätten zusammen: Die Arbeit mit Musikschülern

und Studierenden gewährleistet authentisches Interesse an Musik und eine größere Vielfalt an konzertpädagogischen Projekten.

Ein Interviewpartner berichtet von einem speziellen Kooperationsprojekt zwischen öffentlichen Schulen und Musikschulen: Musikschullehrer zeichnen hier für den Musikunterricht an der Grundschule verantwortlich. Das Orchester unterstützt diesen innovativen Ansatz, weil es seine Wertschätzung dafür zum Ausdruck bringen möchte, vor allem im Grundschulalter vermehrt das Augenmerk auf den Musikunterricht zu lenken. Konzertprojekte, die Schüler und Profis auf der Bühne zusammenbringen, erhöhen die Aufmerksamkeit für dieses Bildungsthema in der breiten Öffentlichkeit.

In Großbritannien gibt es die Einrichtung der „Music Services“, die sowohl Instrumentalunterricht im Anschluss an den Schulunterricht und an Samstagen anbieten als auch zur Vernetzung mit außerschulischen Partnern wie Orchestern und Konzerthäusern beitragen. Im Zuge dieser Vernetzung entstand in Partnerschaft mit einem Orchester ein mehrjähriges Projekt, das zunächst regelmäßige Lehrerfortbildungen mit einem „music animateur“ für Instrumentalpädagogen anbot, um sie für die Durchführung von kreativen Workshops in Schulen auszubilden. Im zweiten Jahr wurden diese kreativen Workshops in den Schulen umgesetzt und mit einem gemeinsamen Konzert dieser Schulen und dem gesamten Orchester abgeschlossen.

Viele Orchester und Konzertveranstalter suchen Studierende aus konzertpädagogischen Studiengängen, um sie zur Durchführung von konzertpädagogischen Projekten zu animieren. In ande-

ren Fällen wenden sich die Hochschulen selbst an diese Einrichtungen, um ihren Studierenden bereits während des Studiums Möglichkeiten zur Praxis zu erschließen. Beide Seiten können bei umsichtiger Vorbereitung, Begleitung durch den Lehrenden der Hochschule und umfassender Evaluierung nach Ablauf des Projekts nur gewinnen – an Erfahrung einerseits und „man power“ andererseits.

Ein Ensemble lebt bereits seit einigen Jahren eine erfolgreiche Partnerschaft mit der Kinderuniversität seiner Heimatstadt. Gemeinsam erarbeiten sie langfristige Projekte zur Neuen Musik, die in der didaktischen Aufbereitung und künstlerischen Auseinandersetzung das Eindringen in schwierigere formale und analytische Themen der Musiktheorie erlauben, da sie für besonders interessierte Kinder, die freiwillig an der Musikvermittlungs-Aktion teilnehmen, konzipiert werden und über mehrere Monate in Kooperation mit Lehrenden der Hochschule und Musikern des Ensembles stattfinden.

QUALITÄTSMERKMALE

Die Qualität der Arbeit in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik unterliegt spezifischen Bedingungen. Diese hängen von strukturellen Gegebenheiten vor Ort ab, von den fachlichen Kenntnissen und beruflichen Erfahrungen der Konzertpädagogen und Musikvermittler, den künstlerischen Qualitäten der beteiligten Ensembles und Kulturschaffenden, der Bereitschaft der Kooperationspartner etc. Bei aller Individualität der Ansätze lassen sich dennoch Parameter herausfiltern, die für alle Befragten Relevanz und Einfluss auf ihre Arbeitsweise haben. Daher haben wir versucht, in den Interviews mit den 40 Musikvermittlern und Konzertpädagogen, die wir für exemplarisch halten, deren Rahmenbedingungen, Prozessverläufe und Ergebnisse im Zuge ihrer konzertpädagogischen Projekte zu erfassen und auf diese Weise Wege zu den drei Säulen der Qualitätsentwicklung – Strukturqualität, Prozessqualität, Produktqualität – zu weisen, die eine übergeordnete Gültigkeit für dieses Arbeitsfeld der Musikvermittlung und Konzertpädagogik erlangen können.

Als grundlegend für alle Fragestellungen zur Qualität in Musikvermittlung und Konzertpädagogik erscheint uns darüber hinaus die Fähigkeit, Ziele für diese Arbeit formulieren zu können und diese auch zu überprüfen. Deshalb stellen wir das Kapitel zur Zielorientierung den drei Kapiteln zu den Säulen der Qualitätsentwicklung als Einleitung voran.

EINLEITUNG

> ZIELORIENTIERUNG

DIE 3 SÄULEN DER QUALITÄTSENTWICKLUNG

> STRUKTURQUALITÄT

> PROZESSQUALITÄT

> PRODUKTQUALITÄT

ZIELORIENTIERUNG

Mission-Statement

To make symphonic music part of mainstream American culture, promote broad ownership and deep understanding and a passion for live symphonic music performed by the New York Philharmonic.

Dieses Mission-Statement weisen wir ausnahmsweise namentlich einem Ensemble zu, da es auch der Öffentlichkeit zugänglich ist. Es gehört zu den wenigen, die als schriftliche institutionelle Leitidee einer konzertpädagogischen oder musikvermittelnden Arbeit zugrunde liegen. Dennoch formulieren alle Musikvermittler und Konzertpädagogen institutionelle Ziele, auf deren Basis sie ihre Projekte und Programme entwickeln.

Deutschsprachige Institutionen beziehen sich in ihrer Arbeit seltener auf ausformulierte Leitbilder zur Musikvermittlung oder Konzertpädagogik. Dieser Ansatz dürfte in Großbritannien und in den USA wesentlich stärker verbreitet sein. Ein Grund liegt vermutlich darin, dass in diesen Ländern im Vergleich zum deutschsprachigen Raum höhere finanzielle Mittel in den Vermittlungsbereich fließen. Diese Mittel gilt es gegenüber den Trägern und Förderern der Orchester oder Konzertveranstalter inhaltlich zu verantworten.

Darin, dass zwischen Orchestern und Konzerthäusern im angloamerikanischen und solchen im kontinentaleuropäischen Raum ein deutlicher Unterschied in der Größe der konzertpädagogischen Abteilungen und der Gewichtung ihrer Arbeit besteht, liegt auch ein Teil der Antwort für fehlende Leitbilder zur Musikvermittlung. Gerade größere Abteilungen mit mehreren Mitarbeitern sehen stärker die

Notwendigkeit, ihre Projekte und Zukunftsthemen in der Gruppe abzustimmen und dabei ein gemeinsames Ziel zu verfolgen.

Doch auch bei angloamerikanischen Musikvermittlern gibt es permanente Diskussionen über die Ziele – nicht zuletzt um aus gewohnten und zum Teil unterschiedlichen Sichtweisen zu einer gemeinsamen Linie zu finden: „In my second year here we did a strategic plan with the board. The crucial point is, not to come up with new ideas, but to create consensus in a group of board members, musicians and senior staff with input from outside – teachers etc. – so that everyone really understands. Because when I started, nobody understood. Everybody had a different idea and by now they probably have again, but at least they had consensus for a while.“

Zielgruppen

Musikvermittler und Konzertpädagogen grenzen ihre Zielgruppen überwiegend nach Altersstufen ein. Nur in wenigen Fällen werden andere Kriterien wie „bildungsferne Schichten“, „Schüler aus sozialen Brennpunkten“, „Kinder mit Behinderungen“ oder „Nichtbesucher“ einbezogen: „In terms of socio-economics: We don't have any specific goal there, but our aim is bringing the love of music to children regardless of their ability to pay for it, so we are in some of the poorest schools as well as in schools right around the corner here. Half of the pupils live in public housing. To give you a percentage: 60% of the pupils qualify for free lunches, which shows the nature of poverty. All schools here are diverse.“

An manchen Orten herrscht seitens der Institutionen Bedarf, Zielgruppen

ZIELE DER MUSIKVERMITTLUNG, DIE VON ORCHESTERN ODER KONZERTVERANSTALTERN AUF DIE FRAGE NACH INSTITUTIONELLEN LEITLINIEN HÄUFIG GENANNT WERDEN

- > Orchester und Konzertveranstalter möchten durch Musikvermittlung dem Publikum musikalische Erfahrungen ermöglichen.
- > Das Haus oder das Konzertprogramm soll für breite Bevölkerungsschichten zugänglich sein.
- > Musikvermittlung soll dazu beitragen, vielfältige musikalische Stilbereiche zu erkunden.
- > Im Zentrum der Aktivitäten stehen das Machen und das Hören von sowie das Verständnis für Musik.
- > Als Kulturorchester oder arriviertes Konzerthaus will man in der Musikvermittlung denselben hohen künstlerischen und künstlerisch-pädagogischen Standard gewährleisten, der das übrige Programmangebot bestimmt.
- > Musikvermittlung soll dazu beitragen, dass Musik im Alltag der Menschen und für ihr Leben als Ganzes eine bedeutsame Rolle spielt.
- > Die Prozesse in der Musikvermittlung spielen für die Institutionen generell eine größere Rolle als die Produkte. In diesem Sinne wird die Qualität der musikalischen und konzertpädagogischen Arbeit mit Schulen und Familien höher bewertet als die Ergebnisse dieser Arbeit, die als Konzerte oder Teile von Konzerten einer größeren Öffentlichkeit präsentiert werden.
- > Die Projekte der Musikvermittlung sollen dazu beitragen, generell das Interesse für das Erlernen eines Instrumentes oder das Singen im Chor zu fördern.

überhaupt zu benennen und zu erfassen. Dort stehen Musikvermittler vor unlösbaren Erwartungen seitens der Leitung: „Mein Chef möchte, dass wir alle Leute erreichen. Das ist natürlich unmöglich.“ Erst wenn die Institution klärt, welche Programme sie warum für bestimmte Bevölkerungsgruppen anbietet, kann Musikvermittlung vertiefende oder erweiternde Schwerpunkte setzen.

Einig sind sich alle Befragten, dass Musikvermittlung für größere Bevölkerungsteile vor allem über die Schule angeboten werden muss. Denn der überwiegende Teil der Vermittlungsprogramme

für Familien wird von bildungsnahen Eltern und Großeltern genutzt, die aktiv auf der Suche nach Einstiegen ins Kulturleben für ihre Kinder sind.

Die Auswahl der Schulen erfolgt an einigen Orten in Diskussion mit Kulturämtern oder Schulverwaltungen, die auch Teile der Projektkosten übernehmen. Wenn Kulturämter besonderes Interesse an den Musikvermittlungs-Aktivitäten der Ensembles zeigen, gibt es einen intensiven und bereichernden Austausch über mögliche Zielgruppen und Altersstufen, die es mit den öffentlich geförderten Programmen zu errei-

chen gilt. Schulen mit hohem Migrationsanteil rücken in diesem Fall häufiger ins Zentrum.

Eines der Konzerthäuser öffnet einmal im Jahr sein Haus jedem, der gerne auf der Bühne stehen und etwas zum Besten geben möchte. Weder Können noch Stilrichtung spielen dabei eine Rolle. Auffallend ist der hohe Anteil an Jugendlichen mit Migrationshintergrund, die diese Möglichkeit nutzen, um das Konzerthaus für sich und die eigenen Freunde zu erobern und wenigstens einmal im Jahr „Star“ an einem Ort der Hochkultur zu sein.

Viele Musikvermittler und Konzertpädagogen freuen sich, wenn über Projekte mit Schulen auch die Eltern der Schüler erreicht werden können. Auf diese Weise kommt zu den Projektpräsentationen auch die Zielgruppe der jüngeren Erwachsenen und Middle-Ager, die von Konzerthäusern und Orchestern grundsätzlich nur schwierig zu gewinnen ist, in die Häuser. Nicht selten hat ein Teil des Publikums, das im Rahmen der Schulprojekte die Konzertsäle betritt, diese Orte der Hochkultur bis zu diesem Zeitpunkt noch nie besucht.

Alle an der Befragung beteiligten Orchester und Konzerthäuser sind in Ballungszentren beheimatet. Einzelne strahlen jedoch über die Stadt hinaus in die Region aus und kooperieren mit Schulen in ländlichen Regionen. Dabei bildet die Finanzierung der Institutionen die Grundlage für deren regionales Engagement, d. h. Orchester, die vom jeweiligen Bundesland oder Bundesstaat getragen werden, sind auch über den Radius ihres Standortes hinaus aktiv.

Andererseits suchen Schulen aus den Regionen Kontakt mit kulturellen Ein-

WIE GELINGT MUSIKVERMITTLUNG?

„When all participants, musicians and clients alike have clearly understood their respective roles in the project and been at the right place at the right time!“

richtungen der Stadt; in diesen Fällen sind längerfristige Kooperationen wie Workshops an den Schulen oft nicht möglich, sehr wohl aber der Besuch von Schülerkonzerten.

Die genaue Kenntnis der Bedürfnisse und Wahrnehmungsarten von Kindern unterschiedlicher Altersstufen bildet ein grundsätzliches Qualitätsmerkmal, das von den meisten Befragten deutlich artikuliert wird. Auffallend ist, dass das Ernstnehmen kindlicher Erfahrungswelten sowie die Neugierde und Auffassungsgabe der Kinder von deutschsprachigen Musikvermittlern häufig explizit angesprochen werden, während dieser Zugang in anderen Ländern nicht (mehr) thematisiert wird. Vermutlich hat sich in angloamerikanischen Ländern die Kulturvermittlung im Kulturbetrieb bereits ausreichend durchgesetzt und die Professionalisierung und Ausdifferenzierung des Arbeitsfeldes setzt dort selbstverständlich voraus, dass Kinder jeder Altersstufe als Publikum und Zielgruppe erkannt und in ihren Bedürfnissen ernst genommen werden. In diesem Sinn kommt der Segmentierung der Altersgruppen und der damit einhergehenden Konzeption der Programme eine entscheidende Rolle zu, die bereits im Kapitel „Formate“ behandelt wurde.

An dieser Stelle sei jedoch noch einmal auf die Altersdifferenzierung hingewiesen: Unter den Musikvermittlern herrscht Übereinstimmung, dass es erfüllend und bereichernd ist, mit Kindergarten- und Grundschulkindern zu arbeiten. Die Gruppe der pubertierenden Jugendlichen zwischen 12 und 15 halten alle für die schwierigste Altersstufe. Sie darf aber auf keinen Fall – auch darüber herrscht Übereinkunft – durch fehlende

Konzepte und Angebote vernachlässigt werden. Einzelne Musikvermittler und Konzertpädagogen arbeiten besonders gerne mit Schülern der Oberstufe (ab 15 Jahre) zusammen, da in diesem Alter inhaltliche Herangehensweisen und komplexe Produktionen möglich werden, die für Konzertpädagogen eine neue Herausforderung darstellen.

Dass die Nachfrage nach Musikvermittlungsangeboten bei den Grundschulen am intensivsten ist und bei Gymnasien und Berufsschulen am geringsten, hängt zum Teil mit der schulinternen Organisation zusammen. An Grundschulen sind längerfristige Projekte leichter durchzuführen, da nur ein Lehrer als Ansprechpartner für den Unterricht fungiert und die einzelnen Lerninhalte flexibel verteilt werden können. In Gymnasien und Berufsschulen sehen sich Lehrer und Musikvermittler oft unüberwindbaren strukturellen Schwierigkeiten gegenüber, die nur kurzfristige Workshops oder Konzertbesuche möglich machen.

Einzelne Musikvermittler wählen die Zielgruppe erst nach Durchsicht des Jahresprogramms aus; d. h. die Werke des Repertoires bestimmen die Altersgruppen für Musikvermittlungs-Projekte. Gerade Konzepte aus den letzten Jahren zeigen jedoch, dass es kaum Werke gibt, die sich nicht grundsätzlich für jedes Alter eignen würden – erst die Herangehensweisen, die Methoden und Erschließungen nehmen wieder die Eigenheiten der unterschiedlichen Altersgruppen in den Blick.

Umgang mit Feedback

Wie innerhalb einer Institution mit Feedback umgegangen wird, ist ein untrüglicher Seismograph für das Streben

nach Qualität und nach kontinuierlicher Weiterentwicklung des Musikvermittlers und seiner Institution. Um Feedbacks sinnvoll einholen und den Erfolg von Projekten richtig evaluieren zu können, bedarf es bereits bei der Projektentwicklung einer gründlichen Definition der Ziele und Methoden des Vermittlungsansatzes. Dennoch kommt es vor, dass Musikvermittler und Konzertpädagogen nicht regelmäßig Feedbacks von ihren Partnern und den Schülern einholen. In diesen Fällen finden die Projekte entweder zu punktuell statt, oder sie werden zu spontan begonnen. Dann liegt die gesamte Energie in der Durchführung selbst und nicht in der umfassenden Planung und Einbettung in ein langfristiges Programm der Institution.

Die Ergebnisse der Feedbacks werden zur Verbesserung zukünftiger Projekte und zur Überprüfung der einzelnen Projektschritte herangezogen. Sie fließen in die Dokumentation ein und werden damit auch einer größeren Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt. Dabei dienen Originalzitate der Schüler und der an der Projektumsetzung Beteiligten für alle Kanäle der Öffentlichkeitsarbeit als willkommene Quelle lebendiger Illustration.

Beinahe alle der 40 befragten Interviewpartner stehen mit Schulen, Familien, Kooperationspartnern und internen Kollegen im regen reflektierenden Austausch über die gemeinsam durchgeführten Projekte. Allerdings unterscheidet sich die Art und Weise, wie Feedbacks eingeholt werden, deutlich.



Ausgearbeitete Fragebögen

An manchen Konzerthäusern ist es üblich, alle namentlich erfassten Besucher regelmäßig zu ihrer Kundenzufriedenheit zu befragen – darunter fallen auch alle Veranstaltungen für Kinder und Familien. In den USA werden nach Kinderkonzerten oft die Eltern zu ihrer Meinung befragt: „When you come home after the concert and open your e-mail box you see an e-mail from us: take ten minutes, click this link. This way, we try to get immediate feedback from parents.“

Die Fragen können in diesem Fall allerdings nicht in die inhaltliche und konzeptionelle Tiefe der Projekte eindringen, sondern begnügen sich mit Fragestellungen zu Rahmenbedingungen wie Konzertzeiten, Altersstufen, Länge des Konzerts, Eintrittspreisen und zu einer generellen Einschätzung der Qualität.

Bei den Veranstaltungen der Musikvermittlungs-Abteilung bieten sich Fragebögen vor allem bei den Kooperationsprojekten mit Schulen an, da hier inner-

halb eines einfachen organisatorischen Rahmens die Meinungen einer Gruppe ohne Zeitdruck eingeholt werden können. Diese Fragebögen werden entweder unmittelbar nach dem Ende des Projekts verschickt oder bei langfristigen Partnerschaften einmal jährlich.

Musikvermittler und Konzertpädagogen sehen Vor- und Nachteile dieser Form der Evaluierung deutlich: Die Ziele konzertpädagogischer Arbeit lassen sich selten durch das Abfragen neuer Kompetenzen oder Lernfortschritte erforschen. Die Erfahrungen, Erlebnisse und Emotionen der Kinder und Jugendlichen im Verlauf der Konzerte und Workshops sind unmittelbar im Anschluss oft gar nicht abrufbar und entwickeln ihre Wirkung erst wesentlich später: „How do you measure happiness and how do you measure whether a child is more engaged by school than he was before?“ Daher beschränken sich die meisten Fragebögen auf Fragen nach der Attraktivität der Inhalte, nach den didaktischen Fähigkei-

ten der Musikvermittler und Musiker, die an den Workshops beteiligt sind, und nach den Erinnerungen der Schüler an zentrale Punkte im Verlauf der Projekte.

Gerne wird die Evaluierung der Projekte auch extern vergeben und dabei vor allem mit Hochschulen und Universitäten kooperiert. Dadurch fließt einerseits forschende Expertise ein, und andererseits bleiben die Kosten in vertretbaren Größenordnungen.

Weitere Formen des regelmäßigen Feedbacks

Neben dem Ausfüllen klassischer Fragebögen mit geschlossenen und offenen Antwortmöglichkeiten zu Inhalten und Abläufen des Projektes haben sich inzwischen weitere Möglichkeiten des Feedbacks nach Projekten mit Schulen etabliert:

- > Postkarten, die die Schüler nach einer vereinbarten Frist an das Orchester oder das Konzerthaus verschicken. Dabei werden Antworten auf musikalische Fragen gegeben, die die



Schüler während des Projektes gelernt haben.

- > Ein Musikstück, welches das Zentrum eines Workshops bildet, wird zu Beginn der gemeinsamen Arbeit vorgestellt. Dazu werden Fragen gestellt. Nach Abschluss des Projekts wird dasselbe Musikstück wieder vorgespielt. Dazu werden wieder Fragen gestellt. Die Differenzierung in den Antworten gibt nun Auskunft darüber, wie erfolgreich das Projekt in Bezug auf musikalische Lernerfahrungen war.
- > Musikvermittler und Konzertpädagogen übergeben die Evaluierung direkt an den Klassenlehrer im Vertrauen darauf, dass dieser am besten weiß, auf welche Weise die Schüler umfassend antworten.
- > Vertiefende Interviews mit einzelnen Projektteilnehmern (Schüler, Lehrer, Musiker) im Anschluss an das Projekt.
- > Gruppendiskussionen einzelner Projektteilnehmer (Schüler, Lehrer, Musiker) mit Moderation des Musik-

vermittlers oder eines externen Experten: Besonders stimulierend wirken dabei Brüche oder Fehler, die im Verlauf des Prozesses zu Schwierigkeiten geführt haben und die in Form einer Gruppendiskussion produktiver aufgearbeitet werden können als mittels eines Fragebogens.

- > Für kleinere Kinder im Kindergartenalter haben sich Fragebögen bewährt, die mit Bildern und Symbolen arbeiten.

Informelles Feedback während des Projekts

Große Bedeutung kommt der teilnehmenden Beobachtung des Geschehens zu: Musikvermittler und Konzertpädagogen sind während der Konzerte für Kinder oder der konzertpädagogischen Workshops persönlich anwesend und erleben anhand der direkten Reaktionen des Publikums, ob die Dramaturgie beziehungsweise die Methodik zum gewünschten Ergebnis führt. Meistens ergeben sich im

Anschluss an das Konzert im Foyer oder an den Workshop in der Schule zwanglose Gespräche mit Eltern, Lehrern und Schülern, die wertvolle Impulse für die Planung zukünftiger Arbeiten geben können.

Offene Kommunikation zwischen Publikum und Institution

Es liegt in der Hand der Kulturbetriebe, ihrem Publikum gegenüber große Offenheit und Gesprächsbereitschaft zu signalisieren. In Zeiten der elektronischen Kommunikation ist es inzwischen häufig, dass unmittelbar nach Veranstaltungen bewertende E-Mails des Publikums den Konzertveranstalter oder das Orchestermanagement erreichen. In diesem Fall ist es besonders wichtig, diese E-Mails unverzüglich zu beantworten und auch auf Kritik des Publikums aufgeschlossen und diskussionsbereit zu reagieren.



ORGANISATORISCHE ASPEKTE – BEDINGUNGEN FÜR STRUKTURQUALITÄT

Organisatorischer Rahmen

In der Qualität der internen Zusammenarbeit spiegelt sich die Haltung der Leitung eines Orchesters oder eines Konzerthauses gegenüber den Aufgaben der Musikvermittlung wider. Wenn vonseiten der übergeordneten Gremien (Board, Präsidium, Vorstand) ein starkes Votum für Musikvermittlung und Konzertpädagogik formuliert wird, spannt sich ein Bogen professioneller Zusammenarbeit von der Intendanz bis zu den Haustechnikern, der nach innen und außen wahrnehmbar ist.

Gute organisatorische Zusammenarbeit mit allen Abteilungen eines Konzerthauses oder eines Orchesters bildet die Basis für eine umsichtige und konzentrierte inhaltliche Arbeit in der Musikvermittlung. Der überwiegende Anteil unserer Befragten berichtet von einem positiven internen Arbeitsklima, das von Respekt und Verständnis für die Belange der Abteilung getragen ist.

Konzerte für Kinder haben oft einen wesentlich höheren Bedarf an technischen und räumlichen Besonderheiten als normale Orchesterkonzerte. Requisiten, Verstärkung, Ausstellungen mit Kinderbildern im Foyer, Lichtregie oder Visualisierungen fordern die technischen Abteilungen besonders und benötigen von beiden Seiten Verständnis und professionelle Teamarbeit.

Entstehung der Projekte

Im Entwicklungsprozess der Musikvermittlungs-Konzerte und -Projekte muss zwischen den beiden Gruppen der von uns Befragten – den Konzerthäusern bzw. Orchestern und Ensembles – unter-

schieden werden, da sie grundsätzlich anders planen.

Am Konzerthaus

Musikvermittler an Konzerthäusern planen mit langer Vorlaufzeit, zirka 1 bis 2 Jahre im Voraus, Konzertzyklen und dazugehörige Vermittlungsvorhaben. Dabei sind sie mit den Orchestern am Haus im Gespräch, oder sie sprechen Ensembles persönlich an bzw. bekommen Angebote von diesen Ensembles direkt übermittelt. Die meisten Projekte werden individuell für das jeweilige Haus geplant und sind nur in seltenen Fällen tourneetauglich. Das wird von den Musikvermittlern oft bedauert und lässt sie ein wichtiges Desiderat für diese Szene formulieren: Projekte im Musikvermittlungsbereich sollten – wie beispielsweise Opernproduktionen von Festivals – durch länderübergreifende Budgets finanziert werden und anschließend als Koproduktion mehrerer Veranstalter zur Verfügung stehen. Bedingung dafür wäre, entweder auf sprachliche Formen der vermittelnden Kommunikation zu verzichten und stattdessen vorwiegend visuelle, szenische oder tänzerische Elemente zu integrieren oder Vermittlungstexte zu gestalten, die in verschiedene Sprachen übersetzbar sind. Diese Herangehensweise hätte größere Qualität zur Folge haben, da den Ensembles besser dotierte Budgets für die Entwicklung zur Verfügung stünden. Außerdem müssten sie bereits in der Entstehung besonderes Augenmerk auf die Dramaturgie und Vermittlungsmethode legen, damit diese in verschiedenen Ländern Wirkung erzielen kann. Das häufigere Spielen dieser Konzerte wäre nicht nur ökonomisch sinnvoll, sondern auch ästhetisch interes-

sant, weil auf diese Weise Kinder mit Umsetzungsformen und Erzähltraditionen anderer Länder konfrontiert würden. Außerdem könnten internationale Kooperationen auch auf regionale Produktionen befruchtend wirken. Ebenso wäre zu überlegen, einzelne Produktionen in einem nationalen Netzwerk von Veranstaltern zu produzieren und zu präsentieren.

Derzeit jedoch arbeitet die überwiegende Zahl der Musikvermittler an Konzerthäusern auf folgende Weise: Aus dem künstlerischen Umfeld des übrigen Programmes (Konzerte für Erwachsene, frühere Kinderprojekte) und aus dem persönlichen künstlerischen und kulturpädagogischen Netzwerk werden Personen angesprochen, die aufgrund ihrer Erfahrung oder ihrer Herangehensweise als geeignet erscheinen, neue Projekte zu entwickeln. In Kooperationen mit Konzerthäusern spielen zunehmend Hochschulen eine besondere Rolle. Studiengänge für Elementare Musikpädagogik und postgraduale Weiterbildungen zur Musikvermittlung werden zu wertvollen Impulsgebern, vor allem im Bereich der Konzerte für Kleinkinder, aber auch in der Ausarbeitung und Durchführung von Workshop-Reihen.

Regelmäßige Treffen der Konzerthäuser im Rahmen des europäischen Netzwerks ECHO (European Concert Hall Organisation) ermöglichen darüber hinaus Anregungen von internationalen Partnern, die für die jeweils eigene Stadt adaptiert werden können. Ein Projekt aus Großbritannien, das mehrere Bevölkerungsgruppen im Rahmen von Chor-Workshops zum Singen anregt und mit einem großen Stimmenkonzert abschließt, wird zum Impulsgeber für ein

Vielfalt an Ideen

„Bei uns entstehen die Projekte so eineinhalb bis zwei Jahre vorher; in diesem Zeitraum überlege ich mir, was wir machen könnten. Manchmal schlägt die Direktion vor, dass wir zu einem tollen Abendprojekt auch etwas für Kinder machen könnten. Solche Fälle hatten wir schon einmal bei Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung* oder beim Ballett *Der Nussknacker* von Peter I. Tschaikowsky; dabei handelt es sich in beiden Fällen um einen Stoff, der sehr geeignet für Kinderprojekte ist. Oder wir geben ein Projekt bei einem Musikvermittler in Auftrag. Das funktioniert so, dass wir uns ein Angebot machen lassen: ‚Schreibt uns zu drei Themen drei kleine Konzepte, und wir suchen uns dann etwas Nettes davon aus, oder wir kaufen eines der Konzepte‘. Eine andere Möglichkeit ist, dass wir ein gutes Projekt sehen und denken: Ja, das wollen wir auch haben. Dann kaufen wir die ganze Produktion ein, ohne dass es schwerwiegende Veränderungen gibt.“

deutsches Konzerthaus, das die Idee in Schulen über einen längeren Zeitraum gemeinsam mit professionellen Stimmbildnern und Chorleitern adaptiert und zu nachhaltigen Veränderungen des Singens in der Grundschule beitragen möchte.

Nach einer ersten Phase des Musikvermittlungs-Booms, der alle Konzerthäuser erfasst hat, wird inzwischen vor der Entstehung neuer Projekte Benchmarking betrieben, um sich im eigenen Angebot von anderen Anbietern zu unterscheiden und eine spezifische Charakteristik der eigenen Institution herauszuarbeiten: „Die Idee zum Projekt ist aus dem Bewusstsein erwachsen: Was wollen wir damit? Was macht die Konkurrenz? Die anderen arbeiten an der Musik, also stellen wir *unsere* Arbeit ins Zentrum der Vermittlungstätigkeit“, berichtet eine Musikvermittlerin, die Jugendliche über Praktika in Betriebsbüro, Öffentlichkeitsarbeit und Marketing des Konzerthauses an klassische Musik heranzuführen möchte.

Im Orchester

Bei Orchestern und Ensembles verläuft die Entstehung oft folgendermaßen: Ausgangspunkt für die Überlegungen ist das Jahresprogramm. Der Konzertpädagoge kennt entweder die Werke des Programms und kann dadurch einschätzen, für welche Altersgruppe er sie wie aufbereiten könnte, oder er hört sich Aufnahmen davon an und besorgt sich die Noten über den Orchesterdisponenten. Sehr häufig ist in dieser Phase der Orchesterdirektor der wichtigste Ansprechpartner für den Konzertpädagogen.

Im nächsten Schritt werden Fragen geklärt, die die Bereitschaft des Dirigen-

ten betreffen, sich auf ein musikvermittelndes Projekt einzulassen und den Ausführungszeitraum in Bezug auf günstige Phasen im Schulalltag zu überprüfen.

Einige Musikvermittler und Konzertpädagogen brainstormen abseits des geplanten Programms, welche musikalischen oder außermusikalischen Themen für Kinder und Jugendliche interessant erscheinen und suchen anschließend nach geeigneten Stücken dazu im Repertoire. Eine Konzertpädagogin berichtet von der Entstehung eines Projekts, das eine Komposition aufgreift, in der die Windrichtungen thematisiert werden: „Was bedeutet für mich Osten, wie klingt der Osten – und andererseits: Was ist das Thema der Kinder? Das waren die beiden Starting Points.“

Ein anderes Team macht das Format „Konzert“ selbst zum Mittelpunkt eines Projekts und sucht nach Möglichkeiten, Schüler in diese Idee sowohl musikalisch als auch organisatorisch zu involvieren. Dabei kann man sehr flexibel mit dem gegebenen Repertoire umgehen.

Im Unterschied zu Musikvermittlern in Konzerthäusern, die aufgrund ihrer spezifischen Arbeitsweise partnerschaftlich nach außen orientiert sind, entstehen Ideen und Konzepte bei Orchestern überwiegend im Kopf der Konzertpädagogen bzw. im diskursiven Austausch mit Musikerkollegen oder einem besonders engagierten Schulpartner. Diskussionen werden als überaus belebend und bereichernd empfunden, während die Notwendigkeit, allein zu entwickeln und zu gestalten, als Nachteil erlebt wird.

Wenn in diesem Entstehungsprozess zum Beispiel die Konzertmeisterin des Ensembles beteiligt ist, erhält das Projekt automatisch größeres Gewicht bei

den übrigen Musikern: „Wenn die Konzertmeisterin mitmacht, dann ziehen einfach alle nach, das hat schon etwas Entscheidendes.“

Bei Orchestern, die längerfristig mit Schulen zusammenarbeiten, geht dieser Ideenentwicklung oft ein intensives Kennenlernen der Bedürfnisse an Schulen voraus: Dabei wird mit den Lehrern sowohl der Lehrplan in Musik und in anderen Fächern erörtert als auch auf organisatorische Rahmenbedingungen und Besonderheiten vor Ort eingegangen:

„To work with the teachers and the principals I had to go to the school side to find out about their culture. I spent a year on these school campuses. The programme depends on the teachers, so I had to appeal to their imagination, because they knew how to make it exiting for the children.“

In den angloamerikanischen Ländern, aber auch bereits vereinzelt in der Schweiz, in Deutschland oder Spanien verfügen Orchester und Ensembles über ein beratendes Gremium, das sich aus Mitgliedern der Schulaufsicht, der Musikschulen und des Orchesters zusammensetzt und als Brainstorming- und Entwicklungspartner von neuen Projekten wertvolle Impulse liefern kann.

Erfahrene Musikvermittler an Konzerthäusern und bei Orchestern suchen oft inhaltliche Herausforderungen, die sie in neue Kontexte überführen können. Meist werden zu diesem Zeitpunkt erste Kontakte zu Institutionen für Menschen mit Behinderungen aufgebaut oder neue Verknüpfungen zwischen Musik und anderen Lebenswelten erschlossen. Diese vorbereitenden Gespräche und Ideensammlungen werden als umso wertvoller empfunden, je mehr sich auch der Mu-



sikvermittler auf unerforschtes Terrain begeben und in der Konzeption dazulernen kann. Eine Konzertpädagogin lässt sich zum Beispiel auf ein Projekt ein, das physikalische Erscheinungen und Musik verknüpft: „Bei dem Kinder-Experimentier-Kabinett hatte ich natürlich keine Ahnung, wie man sich auf physikalische Art und Weise diesem Phänomen nähert. Da war für mich der Input der Kooperationspartner wichtig, die dann mit mir zusammen den Rest den Konzeptes entwickelten.“

In Einzelfällen geht der Impuls für neue Vernetzungen von Fördergebern aus: Ein Orchester wird angeregt, mit dem städtischen Planetarium zusammenzuarbeiten; daraus entstehen spannende Musikvermittlungs-Programme, die erst durch die Kooperation inhaltlich genährt werden.

Die Musikvermittler von Konzerthäusern und Orchestern betonen die Wichtigkeit von über Jahre gewachsenen und gepflegten Netzwerken. Aus diesen Netzwerken heraus entstehen immer neue Ideen, können neue Kooperationspartner mit bereits bewährten zusammenarbeiten und organisatorische Infrastrukturen geschaffen werden, die über lange Zeiträume weiterbestehen können.

Zusammenarbeit der Mitwirkenden

An Konzerthäusern und im Orchester hängt das Gelingen der Musikvermittlungs-Projekte – abseits von Technik und Organisation – vom Zusammenspiel unterschiedlicher Berufsgruppen ab: Regisseure, Schauspieler, bildende Künstler, Lichtkünstler, Tänzer und Musiker kooperieren in Konzerten für Kinder. Die vorbereitenden Workshops an Schulen oder für Familien gestalten überwiegend

Wie klingt der Osten?

„Wir hatten ein Team von Musikern; vor allem eine Klarinetistin war total interessiert und hat sich enorm engagiert. Ich konnte das Projekt gemeinsam mit ihr weiterentwickeln. Wir sind von der Musik ausgegangen – einerseits von dramaturgischen Ableitungen des Stücks, also: Was bedeutet für mich Osten, wie klingt der Osten. Und andererseits auch von den Kindern selbst: Was ist ihr Thema? Das waren die beiden ‚starting points‘, wie die Engländer sagen würden. Eine weitere Rolle spielten musikalische Begriffe, die immanent sind in diesem Stück. Auf diese Weise kam es zu einem Zusammentreffen – von Liedern, die die Kinder teilweise schon im Unterricht oder zu Hause gesungen hatten; zum anderen gab es eine freie Entwicklung, mittels thematischer Ableitungen, aber auch mit Motiven, die aus der Musik entnommen sind, sodass die Kinder die Musik wiedererkannt haben, als das Orchester sie gespielt hat. Das halte ich für einen Glücksfall, wenn von drei Seiten etwas zusammenkommt: von den Kindern, vom Thema und auch von der Musik.“

Das haben wir mosaikartig zusammengetragen, weiterentwickelt und auch in kleinen Gruppen erarbeitet. Es kam zu einer echten Zusammenarbeit zwischen den Kindern und den Orchestermusikern. Ich erlebe es bei musikalischen Projekten immer so: Wenn die Orchestermusiker dabei sind, ist das der Höhepunkt.“

Orchestermusiker unter Anleitung von Konzertpädagogen.

Als die Musikvermittlungs-Angebote der Orchester noch aus Konzerten für Kinder bzw. Generalproben für Jugendliche bestanden, bereiteten sich Orchestermusiker nicht anders auf diese Konzerte vor als auf Abonnement-Konzerte für Erwachsene. Ihre Rolle blieb darauf beschränkt, zu spielen, was auf dem Programm stand. Der Dirigent, ein Moderator oder ein Erzähler übernahmen die Vermittlungsfunktion.

Heute beinhalten fast alle Vermittlungsprogramme von Orchestern Formate, die Orchestermusiker direkt mit Schülern in Kontakt bringen und ihnen auch auf der Bühne aktivere Rollen als bisher zumessen. Diese neuen Aufgaben erarbeiteten sich die Musiker bei den meisten Orchestern selbständig. Gleichzeitig haben die Konzertpädagogen ihre Konzepte für die Musiker zu adaptieren gelernt und können mit den Bedürfnissen von Musikerkollektiven zunehmend besser umgehen: „Nicht nur die Musiker, sondern auch wir haben uns weiterentwickelt. Wir vermeiden jetzt viele der Anfangsfehler, gerade im organisatorischen Bereich.“

In dieser Phase des Aufbaus ist bei den Musikern auch ein innerer Paradigmenwechsel spürbar: Zu Beginn sind sich die Musiker zwar theoretisch bewusst, dass konzertpädagogische Arbeit sowohl für das Ensemble als auch für die jungen Menschen im Publikum notwendig ist, aber die eigene Hemmschwelle für die unmittelbare Tätigkeit in den Schulen muss erst überwunden werden. Mit zunehmender Erfahrung gewinnen Orchestermusiker Vertrauen in ihre eigenen Fähigkeiten als Musikvermittler

und pädagogisch agierende Personen im Klassenzimmer, wobei die Workshop-Konzepte von Orchester zu Orchester variieren: Manche Konzertpädagogen arbeiten die Inhalte der Programme (vor allem kurze 2-Stunden-Workshops vor einem Schulkonzert) vor dem Schulbesuch detailliert mit den Musikern in einem sogenannten Inset-Workshop durch. Dabei werden die musikalischen Elemente des Workshops und ihre didaktische Vermittlung genau besprochen und geübt, andere Konzertpädagogen geben lediglich ein Rahmenkonzept vor und lassen den Orchestermusikern viel Freiraum für eigene Umsetzungen. Manche Orchestermusiker schätzen diesen Zugang besonders, weil er ihnen abseits ihrer Orchesterroutine neue Freiräume für kreative und spontane Begegnungen lässt, die sie selbst wieder an ihre ursprüngliche Lust am Musizieren heranzuführen. In diesem Fall ist der regelmäßige Austausch mit dem Konzertpädagogen des Ensembles besonders wichtig, um die Programmlinie des gesamten Orchesters nicht zugunsten vieler einzelner Projektideen aus dem Auge zu verlieren.

Eine Konzertpädagogin beschreibt die unterschiedlichen Musikertypen im Orchester folgendermaßen: „Wir haben Musiker, die seit 2004 Musikvermittlungsprojekte machen und die kaum pädagogische Begleitung brauchen. Man gibt ihnen vielleicht ein paar Warm-ups und Tipps, und dann machen sie das ganz allein. Andererseits gibt es auch Musiker, die sagen: Um Gottes Willen, bitte komm mit. Bei Teenagern übernehme ich in der Regel das Projekt. Da kann man keinen Musiker allein losschicken, weil solche Projekte immer etwas schwieriger sind. Unsere Musikvermittlungs-Angebote wer-

den grundsätzlich sehr gut wahrgenommen. Wenn wir erst einmal in einem Projekt drin sind, haben wir alle immer sehr viel Freude daran.“

Es ist die Kunst des Konzertpädagogen, mit der Zeit die Stärken und Schwächen jedes Orchestermusikers zu kennen und vor allem die individuellen Begabungen der Musiker in die Konzeption einfließen zu lassen.

Die regelmäßige Kommunikation zwischen Konzertpädagogen und Orchestermusikern läuft meist kontinuierlich bei Orchesterversammlungen, projektweise bei Inset-Workshops und punktuell mit besonders Interessierten zum spontanen Brainstorming. Manche Orchester stellen dem Konzertpädagogen einen Beirat aus Orchestermusikern zur Seite, die beratend die Perspektive des Orchesters repräsentieren. In den meisten Fällen spielt auch der Orchestervorstand eine wichtige Rolle in der Kommunikation. Einzelne Konzertpädagogen versorgen die Orchestermusiker während der Saison mit Rückmeldungen aus den Schulen und kommunizieren die Ergebnisse der Feedback-Bögen. Auf diese Weise wird kontinuierlich interne PR für Musikvermittlung geleistet.

Nicht alle der Musiker nehmen an den Musikvermittlungs-Aktivitäten in Schulen oder für andere Bevölkerungsgruppen teil. In den meisten Fällen ist es ein Viertel des gesamten Orchesters, das sich besonders für diese Arbeit interessiert und dafür durch Kommunikationsfähigkeit und didaktische Grundkenntnisse geeignet ist. Bei einem Ensemble aus Großbritannien nimmt fast das gesamte Orchester an diversen Workshops und Vermittlungsangeboten teil. Dort existiert das Vermittlungsprogramm allerdings bereits

Wie manövriert man ein Orchester?

„Ein Musikvermittlungs-Programm für ein Berufsorchester zu machen ist sicher eine der schwierigsten Sachen, die es gibt. Denn ein Orchester ist ein schwerfälliger Riesenpanzer, der sich nur schwer manövrieren lässt. Da gibt es 100.000 Sachen, die man wissen muss: Wo machen die Musiker mit, was sind die absoluten No-gos? Wie koordiniert man die vielen Musiker? Da die Musiker oft nicht sehr flexibel sind, muss man extrem gut vorbereitet sein; wegen der vielen Dienste, die sie spielen, macht es überhaupt keinen Sinn, Monate vorher zu sagen: ‚Schaut, wir haben da ein tolles Kinderkonzert!‘ Das interessiert sie zu diesem Zeitpunkt überhaupt nicht. Man kann ihnen maximal eine Woche vorher – am besten vor der ersten Probe – das Konzept präsentieren und ihnen sagen: Das ist der Moderator, das ist die Konzeptionistin, und so machen wir das. Dann funktioniert alles super. Es muss dann aber wirklich klappen – weil auch wenig Probenzeit ist, eine Probe und eine Generalprobe, das ist extrem knapp, aber manche Orchester machen überhaupt nur eine Probe vorher. Es hängt alles an der Person, die das Konzept vorbereitet. Es muss einen Ablaufplan geben: Wir springen von Takt sowieso zu Takt sowieso, und dann kommt dieser Text und so weiter.“

seit Jahrzehnten, und regelmäßige interne Fortbildungsmaßnahmen machen die Musiker fit für unterschiedliche Rahmenbedingungen. An diesem Standort ist das konzertpädagogische Know-how bereits so differenziert entwickelt, dass einige besonders erfahrene Musiker das Mentoring für neue Orchestermitglieder übernehmen und selbst als interne Fortbildner agieren.

Immer noch gibt es in den großen Orchestern Mitglieder, die sich über Vermittlungsbemühungen lustig machen und aktiven oder passiven Widerstand gegen eine Ausweitung dieser Formate leisten – ihr Anteil ist allerdings nur mehr verschwindend gering. Dem steht eine wachsende Zahl von engagierten Musikern gegenüber, die in die konzeptionelle Arbeit des Konzertpädagogen eingebunden werden wollen, sich für Fortbildungen in diesem Bereich interessieren und wertvolle eigene Beiträge für die Entwicklung der Programme einbringen.

In den USA entwickelt sich in jüngster Zeit eine neue Form der Zusammenarbeit der großen Orchester mit sogenannten „teaching artists“, die die umfassenden und langfristigen musikpädagogischen Programme der Education-Abteilungen mit Schulen ihrer Umgebung betreuen. Als Freelancer werden sie durch Auditions des Orchesters ausgewählt und durch eingehende Schulungsmaßnahmen auf ihren Einsatz im Namen des jeweiligen Orchesters vorbereitet. „Now they are doing an audition

before musicians of the orchestra. That’s another way to bring them together. So the orchestra members say: Yes, these people can represent us.“

Die Musiker dieser großen Orchester gehen zwar ebenfalls in Schulen, allerdings in erster Linie, um dort Schulorchester zu coachen oder in Spezialprogrammen für Hochbegabte als Mentoren zur Verfügung zu stehen. Die Leiter dieser Education-Abteilungen begründen die Kooperation mit „teaching artists“ in erster Linie mit dem mangelnden Zeitbudget der Orchestermusiker – ein Hindernis, über das auch europäische Konzertpädagogen klagen: „Members of the orchestra do indeed occasionally go to classrooms, but rather to teach ensembles how to work with student orchestras. So occasionally they go to classrooms. But our teaching artists are really highly skilled in their jobs. We train them intensively. They are the best people.

The members of the orchestra rehearse three times a week. They can’t be as flexible as free lancers.“ Ein anderer möglicher Hintergrund, der allerdings nicht explizit angesprochen wird, liegt sicherlich in der leichteren Finanzierung dieser freien Musikpädagogen. Dass die Kooperation sowohl für das Orchester als auch die „teaching artists“ ein künstlerischer wie auch ein pädagogischer Gewinn ist, wird von den Orchestern besonders unterstrichen: Viele Freelancer haben außerdem die Möglichkeit,

an Vormittagen für die Orchester zu arbeiten und ungehindert am Abend ihre eigenen künstlerischen Projekte zu verwirklichen.

Der Vertreter eines britischen Orchester wies uns im Rahmen der Interviews darauf hin, dass sich die Entwicklung hin zu „teaching artists“ auch in Großbritannien abzeichnet. Allerdings möchte sich das befragte Orchester selbst deutlich von diesem Trend absetzen: „There are lots of orchestras who use some of their own players but also still work with externals, be they professional animateurs or be they just additional musicians and free lancers. But we make a point of only using our own musicians and of supporting and training them to do this kind of work.“

PÄDAGOGISCHE ASPEKTE – PROZESSQUALITÄT

Lerninhalte

Instrumentenkunde ist ein zentrales Thema aller konzertpädagogischen Workshops, die auf Konzerte vorbereiten. Orchestermusiker, die Schulen besuchen, stellen nahezu immer ihr eigenes Instrument vor und erklären dabei dessen Bauweise, Spieltechnik, Herkunft, Instrumentenfamilie und Klangfarbencharakteristik. Dies geschieht manchmal „trockener“, manchmal spielerisch und trifft immer auf das Interesse der Kinder.

Einzelne Projekte stellen außergewöhnliche Instrumente in den Mittelpunkt, die in europäischen Schulen nicht als bekannt vorausgesetzt werden können – oft geschieht dies, wenn außer-europäische Kulturen vorgestellt werden,

“
Die Orchestermusiker sind ganz unterschiedlich: Manche fühlen sich sehr unsicher und fragen sofort nach den Noten, andere gehen ganz frei damit um. Dann gibt es eine dritte Gruppe, die geht frei damit um, schreibt dann aber sofort alles auf.
”



so zum Beispiel in einem Afrika-Projekt eines Ensembles für Neue Musik. Dabei bildete die Amadinda, ein afrikanisches Xylophon, den Angelpunkt für eine Reihe von Annäherungen, die vom Bauen dieser Instrumente über Vorlesungen für Kinder am Institut für Afrikanistik bis zu Bezügen zwischen diesem Instrument und heute in Europa verwendeten Xylophonen reichten. Die Kinder erfuhren Wissenswertes über Tonsysteme, Stimmungen und kulturhistorische Belange afrikanischer Musik und schlossen das Projekt mit einer selbstkomponierten Musik auf ihren selbstgebauten Amadindas ab, die sie wiederum an den Instituten für Afrikanistik und Musikwissenschaft der kooperierenden Universität präsentierten.

Musiktheorie im Sinne von Formenlehre, Rhythmik und Harmonielehre bildet zwar die Basis der meisten kreativen Workshops, die einem Referenzwerk eines Komponisten zuarbeiten und dabei Kinder und Jugendliche zu eigenem Komponieren und Gestalten führen, in den überwiegenden Fällen wird dieser Konnex zur Theorie jedoch nicht explizit erwähnt. Für die Musikvermittler und Konzertpädagogen geben einzelne Strukturen der Werke die Anhaltspunkte, um in die Arbeit mit den Schülern einzusteigen: Rhythmische Patterns, Melodieverläufe, Kompositionsteile, Instrumentierung oder Formen wie

Fuge und Kanon sind Impulsgeber für praktische Ideen im Arbeitsverlauf, die den Kindern in aktiver Form Bezüge zum Werk des Komponisten eröffnen, ohne sie mit musiktheoretischen Begrifflichkeiten zu konfrontieren.

Vor allem in Deutschland erhält die Methode der didaktischen Interpretation für Schüler einen besonderen Stellenwert. Der Konzertpädagoge beschäftigt sich zunächst selbst eingehend mit dem Werk und filtert beim oftmaligen Hören heraus, welche Aspekte Bedeutung in der Vermittlung erhalten könnten und welche Stellen sich besonders eignen, mithilfe von Höraufgaben oder Überraschungseffekten Momente des konzentrierten Hinhörens zu schaffen: „Ich höre die Musik und überlege mir, was daran interessant ist, wo ich möchte, dass sie hinhören, und wie man damit arbeiten könnte.“

Musikerbiographien spielen in konzertpädagogischen Workshops eine weniger bedeutende Rolle als in Konzerten für Kinder, wo sie gerne als erzählende Elemente eingesetzt werden. So gibt es zahlreiche Konzerte zu Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach oder Johann Strauß (Sohn), die spannende Aspekte des Lebens der Komponisten aufgreifen, um persönliche Anknüpfungspunkte zum Leben der Kinder im Publikum zu finden und diese als Schlüssel für das Interesse an den Werken der Komponisten zu nutzen.

In konzertpädagogischen Workshops erhalten sie insofern Relevanz, als der Komponist eines Referenzwerks oder des Konzerts, auf das vorbereitet wird, in seinem kulturgeschichtlichen Kontext vorgestellt wird. Die praktische musikalische Arbeit steht aber in diesem Format im Vordergrund. In manchen Fällen wird die Recherche zur Biographie Teil des Workshops. Zum Beispiel machen Kinder und Jugendliche für ein Radiofeature Interviews mit einem noch lebenden Komponisten, mit Zeitzeugen oder Musikern, die spannende Details beitragen können.

Vokale und instrumentale Fertigkeiten stehen bei Musikvermittlungsprojekten zwar in einem anderen Fokus als in der Vokal- oder Instrumentalpädagogik, dennoch spielen sie insofern eine Rolle, als Kinder und Jugendliche im Rahmen längerer Projekte, die Instrumente und Stimme verwenden, einen Kompetenzzuwachs erfahren, sei es durch professionelle Stimmbildung, experimentelle vokale Ausdrucksformen oder durch technische Fortschritte an einfachem Instrumentarium wie Stabspielen oder Rhythmusinstrumenten bzw. an ihren eigenen Instrumenten, wenn diese zum Einsatz kommen.

Musikalische Gestaltungsfähigkeit gehört zum wesentlichen Lerninhalt längerer konzertpädagogischer Projekte, die Kinder und Jugendliche anregen, anhand von Referenzwerken der Klassik oder der Neuen Musik eigene Kompositionen mit einer Auswahl an musikalischen Parametern dieser Werke zu kreieren. Auch ohne Bezugspunkte zu musikalischen Stücken entstehen mit Kindern und Ju-

“
It is all about inquiry. Being able to ask questions. Becoming a good questioner, so you feel comfortable approaching works of art and putting them in your own context.
”

gendlichen Gruppenkompositionen, die meist aus Improvisationen erwachsen, um gegen Ende des Projekts zu einem wiederholbaren Werk zu werden.

Materialien zur Vor- und Nachbereitung

Konzertveranstalter stellen zu ihren Konzerten einerseits Programmhefte unterschiedlichen Umfangs und unterschiedlicher Dichte zusammen, andererseits werden von einigen Konzerthäusern und Orchestern eigene Lehrerpakete als Anregung für Unterrichtssequenzen erstellt, die auf das Konzert vorbereiten sollen.

Wenn Konzerte im Abonnement angeboten werden, ergeben sich zusätzliche Möglichkeiten, die Inhalte der Konzerte oder der vorbereitenden Workshops bei den Kindern nachhaltig zu verankern. So wird mit den Kindern gerne ein Lied gesungen, das in jedem Konzert wiederkehrt, und es werden bisweilen die Noten dazu mit nach Hause gegeben. Einzelne Konzertpädagogen verschicken sogar während der Abo-Saison kleine Briefsendungen, um auf spannende Aspekte des kommenden Konzertes hinzuweisen.

Zu konzertpädagogischen Workshops werden ebenfalls Materialien erstellt, allerdings erfolgt die Vermittlung der musikalischen Inhalte in diesem Fall überwiegend durch das praktische Tun zwischen Kindern und Jugendlichen sowie den Musikern und Konzertpädagogen. Unterlagen können dennoch dazu dienen, nach Ablauf des Projekts in der Klasse daran anzuknüpfen.

Umgang mit anderen Kunstsparten

Bei der methodischen Entwicklung von Projekten, die mehrere Kunstsparten integrieren, kommt es immer wieder zu

Spannungen um die „Vorherrschaft“ der einzelnen Künste. Gerade die Musik sieht sich häufig der Gefahr ausgesetzt, durch performative Ansätze wie Tanz oder Theater oder noch stärker durch visuelle Herangehensweisen wie Film oder Bilder in eine untergeordnete Rolle gedrängt zu werden. Aber gerade an Mehrspartenhäusern werden oft Ideen umgesetzt, die alle am Haus vorhandenen Potentiale nutzen möchten.

Kooperation mit Schulen

Schulen stehen Projekten der Orchester und Konzerthäuser grundsätzlich sehr offen gegenüber. Diese Projekte in den Schulalltag zu integrieren bedeutet für die jeweiligen Schultypen wie Grundschule, Haupt- und Realschule, Gymnasium oder Berufsschule jedoch unterschiedliche Anstrengungen, die mit der internen Schulorganisation, der Möglichkeit von Supplierungen (Vertretungsstunden) und Stundenverlegungen und dem allgemeinen kulturellen Klima an den Schulen zusammenhängen. Ebenso ist es entscheidend, ob die Schulaufsicht von außen unterstützende Rahmenbedingungen für längerfristige Projekte mit Künstlern zur Verfügung stellt. Als ein Beispiel dafür kann das Schweizer Schulprogramm „Lernen am Projekt“ dienen, das größtmögliche Stundenflexibilität für ein Halbjahr gewährleistet und von konzertpädagogisch aktiven Orchestern gerne genutzt wird. Auf diese Weise sind intensive Prozesse möglich, die zu komplexen und differenzierten musikalischen Ergebnissen führen.

Ambitioniertere Vorhaben, die über einen längeren Zeitraum laufen, bedürfen langfristiger Vorbereitung und umfassender Überzeugungsarbeit. Konzertpäd-

agogen nennen generell eine Projektdauer von zehn Workshopeinheiten über jeweils 90 Minuten als ideal für die Entwicklung eines kreativen Musikprojekts mit eigenen Kompositionen der Schüler, die im Rahmen eines öffentlichen Konzerts präsentiert werden können. Jede Verlängerung dieser Projektphase kann dazu beitragen, der Improvisation und der Klangrecherche zu Beginn des Kompositionsprozesses breiteren Raum zu geben und zum Abschluss des Projekts mehr Gewicht auf eine konzentrierte Probenarbeit zu legen.

Lehrkräfte stehen Projekten von außen höchst unterschiedlich gegenüber: Während einzelne Lehrer gerne eigene Ideen und methodische Ansätze in die Zusammenarbeit einbringen möchten, geht die überwiegende Anzahl davon aus, ein fertiges Konzept zu übernehmen und in die Rolle eines begleitenden Assistenten zu schlüpfen, der als Experte für die Gegebenheiten vor Ort und die Besonderheiten seiner Schüler wertvolle Unterstützungsarbeit leistet.

Aus den Interviews geht hervor, dass es für die meisten Konzertpädagogen und Musikvermittler ein Qualitätsmerkmal darstellt, wenn Konzepte gemeinsam mit Lehrern entwickelt und nicht nur zur Durchführung angeboten werden. In dieser Phase der Zusammenarbeit profitieren beide Seiten vom kulturellen Hintergrund des Anderen – hinsichtlich der Vermittlung von musikalischen Inhalten und in der planenden Auseinandersetzung. Dieser Austausch kann im Einzelfall dazu führen, dass nicht mehr das Repertoire des Ensembles den Ausgangspunkt für ein konzertpädagogisches Projekt bildet, sondern die besondere Situation einer Schulklasse: „Ein Lehrer, der mich

Die Stadt erleben, sie erobern

„Unser Theaterpädagoge, der natürlich ganz anders denkt, geht von Szenen aus, die gesellschaftsrelevant sind. Bei einem Projekt sollten Jugendliche einen Film machen, in dem sie die verschiedenen Quartiere ihrer Stadt vorstellen: Da ging es um Fragen, wie ein Kind die Stadt erlebt, sie erobert und welche Utopien von Schule Jugendliche entwickeln können. Diese Fragen sollten künstlerisch ausgedrückt werden, ein ganz spannendes Thema. Aber worum geht es dann bei der Beteiligung des Orchesters? Soll über das Medium der Musikvermittlung der Film musikalisch ein bisschen aufgepeppt werden? Es gibt Orchester, die finden das okay. Andere sagen: ‚Wir wollen von unserem Kerngeschäft ausgehen und etwas vermitteln, das auch tatsächlich mit uns zu tun hat‘. Wenn ein Projekt nicht von einem Orchester ausgeht, bekommt es oft eine ganz andere Grundströmung. Dann sind eben auch gesellschaftliche Themen wichtig, mit denen sich das Orchester nicht so gut profilieren kann. Als Musikerin und Konzertpädagogin gerate ich manchmal in einen Clinch: Ich denke, das ist schon etwas Wichtiges, aber mir wäre es auch ein Anliegen, dass die Musik vermittelt wird.“

kannte, hatte die Idee zu einem Projekt, das die verschiedenen kulturellen Hintergründe seiner Schüler zum Thema haben sollte, denn er hatte ganz viele Migranten in der Klasse. Das Orchester ist darauf eingestiegen und hat extra dieses Stück programmiert. Das ist meist aus finanziellen Gründen nicht der Fall, weil das Stück dann natürlich extra geprobt werden muss.“

Kompensation von fehlendem Musikunterricht

In allen von uns befragten Ländern konstatieren Musikvermittler und Konzertpädagogen einen Rückgang musikalischer Bildung in den Grundschulen. Es fehlen qualifizierte Musikpädagogen, die mit den Kindern in der Grundschule regelmäßig singen oder auf elementaren Instrumenten musizieren. Darauf reagieren Orchester und Konzerthäuser unterschiedlich:

In den USA und zunehmend auch in Großbritannien spielen Orchester einen wichtigen und grundlegenden Part, wenn es um Musikunterricht an Grundschulen geht. Deren Education-Programme sind oft kein zusätzliches Angebot, das von den Schulen neben ihrem Regelunterricht in Musik in Anspruch genommen wird, sondern bilden den Grundstock musikalischer Bildung. Diese Programme werden über mehrere Jahre angeboten und involvieren die bereits in früheren Kapiteln angesprochenen „teaching artists“, die gemeinsam mit dem Klassenlehrer an

musikalischen Inhalten mit den Kindern arbeiten: „The teaching artist is the partner of the classroom teacher. He goes there 20 times a year and the children see the same artist for three years, in 4th/5th/6th grade (8–10). The reason why we developed this school programme was, because music ‚disappeared‘ from the schools. This was in the seventies. And it wasn’t until the nineties that we could offer this kind of commitment.“ Orchester formulieren das Curriculum gemeinsam mit der Schulaufsicht und verpflichten sich, bei dessen Umsetzung mitzuwirken.

In Deutschland, Österreich und der Schweiz bilden öffentliche Musikschulen gemeinsam mit Orchestern und Konzerthäusern zunehmend wichtige Partner, um den Musikunterricht an Schulen zu bereichern. Bläser- und Streicherklassen, Projekte wie „Jedem Kind ein Instrument“ oder kontinuierliche Partnerschaften

„*Das entscheidende Charakteristikum ist, dass es für die Entstehung der Projekte keinen Standardablauf gibt, kein Muster, in das wir mögliche Partner hineinnehmen und durch einen Raster hindurchführen. Es geht immer wieder darum, etwas auf die individuellen Bedürfnisse der Teilnehmer zuzuschneiden.*“

zwischen Schulen und Musikschulen bilden das Fundament, auf das Angebote von Orchestern und Konzerthäusern punktuell aufbauen können. Partner- und Patenschaften über längere Zeiträume vertiefen diese Initiativen nachhaltig. Dass der überwiegende Anteil der an Grundschulen unterrichtenden Lehrer in diesen Ländern keine oder nur geringe musikpädagogische Kompetenz aufweist, bleibt als Problem weiterhin bestehen.

Beteiligung des Publikums

In konzertpädagogischen Workshops besteht das Wesen der Vermittlung von Musik im eigenen Tun der Kinder und Jugendlichen. Sie sind von Beginn bis Ende des Projekts aktiv involviert und lernen musikalische Inhalte, indem sie sie umsetzen.

Auch in Konzerten für Kinder und Jugendliche spielt die Beteiligung des Publikums eine zunehmend wichtige Rolle. Einerseits werden im Verlauf des Konzerts durch Singen oder Bodypercussion musikalische Inhalte verankert, andererseits dramaturgische Signale gesetzt, die die Konzentration des Publikums für die gesamte Veranstaltung fördern. Auch die emotionale Erlebnisqualität gewinnt durch die Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum.

Einbeziehung des Körpers und der Stimme

Der Tanz zählt zu den elementaren Formen der Animation im Konzert. Aufgrund des beschränkten Platzangebots wird er oft auch als Sitz- oder Stehtanz eingesetzt.

In konzertpädagogischen Workshops dient das Tanzen dazu, Rhythmen mit dem ganzen Körper zu erleben und dadurch die komplexen rhythmischen Strukturen einer Symphonie oder eines anderen Orchesterwerks besser erfassen zu können.

Oft führen Sequenzen mit Bodypercussion des Publikums, die vom Musikvermittler oder den Musikern angeleitet werden, zu einem tieferen Verständnis einer rhythmischen Struktur oder von musikalischen Formen wie Kanon oder Variation. Der Nachvollzug über den eigenen Körper schafft ein unmittelbares



Begreifen und wird deshalb gerne in Konzerten eingesetzt.

Ebenso gerne werden Lieder mit dem Publikum gesungen, die das gemeinsame Musizieren mit den Musikern auf der Bühne intensiv spürbar machen.

In einzelnen Fällen werden diese Mitmachaktionen bereits in den vorbereitenden Workshops einstudiert. Das erhöht bei den Kindern im Publikum die Erlebnisqualität; sie können etwas zum Konzert beitragen, das sie bereits gut können, und damit ihre Expertenschaft ebenso unter Beweis stellen wie die Profis auf der Bühne.

Von den befragten Musikvermittlern und Konzertpädagogen wird keinesfalls unterschätzt, dass zum Anleiten solcher Mitmachaktionen ein großes Können und ein ebensolcher Erfahrungsschatz vorhanden sein müssen, damit sowohl die Anweisungen klar und animierend gegeben werden können als auch mehrstimmige Aktionen nicht auseinanderdriften. Einigkeit herrscht darüber, dass diese kommunikativen Elemente kein Selbstzweck sein dürfen, sondern sich aus der Musik heraus entwickeln und zu den nächsten Stücken hinführen sollen.

Kinder auf der Bühne als Stellvertreter für das Publikum

Gerne werden einzelne Kinder auf die Bühne geholt, um stellvertretend für alle im Auditorium eine Schlüsselfunktion in der Handlung zu übernehmen – zum Bei-

spiel enttarnen sie den Dieb, benennen die Instrumente oder singen mit dem Moderator gemeinsam ein Lied.

Projektergebnisse der Kinder aus vorangegangenen Workshops

Ein zentrales Element in der Beteiligung des Publikums bildet die Integration der in den vorangegangenen Workshops erarbeiteten Kompositionen der Kinder. Welcher dramaturgische Faden gewählt

“
Die Kinder waren voll dabei: In jedes Stück war eine Aktivität integriert, entweder Klatschen, Tanzen, Singen oder Hören. Ständig saßen die Kinder auf der Sesselkante und waren gespannt bei der Sache. Nur bei einem Walzer sanken sie für drei Minuten in ihre Sessel zurück und waren unglaublich konzentriert und aufmerksam.
”

wird, liegt nicht zuletzt am Programm des Konzerts. Zumeist stehen diese Ergebnisse jedoch am Beginn und werden im Anschluss mit dem Referenzwerk oder anderen Stücken aus dem Repertoire des Orchesters ergänzt: „Die Kinder einer Schule haben sich zu Sergej Prokofjews ‚Peter und der Wolf‘ eine eigene Komposition ausgedacht. Das Orchester hat Platz genommen, vorn saßen die kleinen Kinder – eine erste Klasse, wirklich ganz kleine Stöpsel, sechs bis sieben Jahre alt – und haben das Konzert eröffnet. Es waren auch geistig und körperlich behinderte Kinder integriert, die haben dieses Stück so innig dargebracht, haben sich dazu bewegt und getanzt, und dann ging es mit den Profis weiter.“

Die pädagogische Haltung der Musikvermittler und Konzertpädagogen

Eines der befragten Konzerthäuser versteht seine Musikvermittlungsabteilung als konzertpädagogische Drehscheibe nicht nur für das Publikum, sondern

ebenso für beteiligte Regisseure, Musiker und Entwickler von Konzerten für Kinder und Jugendliche. Als logische Konsequenz dauert die Entwicklung eines solchen Konzerts ein ganzes Jahr. Für jedes Konzert werden neue Teams aus künstlerischen Gestaltern, Musikern und einem Musikpädagogen zusammengestellt. Durch die lange Zeitspanne und das Coaching seitens der Musikvermittlungsabteilung ist dabei gewährleistet, dass das Leading Team ebenso tiefgehende pädagogische Erfahrungen machen kann wie im Anschluss das Publikum: „It takes us one year to develop a concert. We try to teach not only the children but all the people involved. They are all very professional people but usually they don't work with children and they never work together with a stage director and a pedagogue.“

KÜNSTLERISCHE ASPEKTE – PRODUKTQUALITÄT

In diesem Abschnitt beschäftigen uns die Strategien und Entscheidungen, die seitens der Musikvermittler und Konzertpädagogen und der mit ihnen arbeitenden künstlerischen Teams angewandt bzw. getroffen werden: Wie kann man in der Gestaltung von Konzerten oder in der Integration von musikalischen und interdisziplinär erarbeiteten Beiträgen von Kindern und Jugendlichen den bestmöglichen ästhetischen Ausdruck finden und eine optimale Synthese aus künstlerischer Gestaltungskraft und pädagogischen Zielen erreichen?

Dramaturgie

Auf der Suche nach geeigneten Stoffen für Konzerte für Kinder werden gerne Kinderbücher herangezogen, die den roten Faden für die Gestaltung eines Konzerts bilden. Manche Geschichten beinhalten von sich aus bereits einen Erzählrhythmus, der in der Dramaturgie des Konzerts aufgegriffen werden kann: „Wir haben eine Geschichte von einem Kind und seinen Eltern gefunden, die sich trennen. Darin finden sich wiederholende Elemente und Handlungsstränge. Daraus ergibt sich ein natürlicher Rhythmus, den man sehr gut durch Musik auffangen kann.“

Der „rote Faden“ durch das Konzert – sei es eine Geschichte, ein Moderationskonzept oder eine künstlerische Intervention – knüpft in der überwiegenden Zahl der Fälle an die Lebenswelt der Kinder an. Musikvermittler und Konzertpädagogen zeichnen sich dadurch aus, dass sie umfassend über die Interessen, Lebensumstände, Trends, Fernsehsendun-

gen, Kinofilme, Musikvorlieben und Videospiele ihrer Zielgruppe Bescheid wissen und darauf in ihren Programmen Bezug nehmen können. Auffallend ist, dass die meisten dramaturgischen Ideen für Kinder (auch in anderen künstlerischen Bereichen) oft eine Botschaft transportieren. Es geht selten ausschließlich um die Spiegelung, Darstellung und Reflexion von Wirklichkeiten, sondern meistens um einen zusätzlichen Lerninhalt, der häufig das soziale Miteinander zum Thema macht: „Die Geschichte sollte an die Lebenswelt der Kinder anknüpfen, das war meine Bedingung. Kinder kennen das Problem. Wenn sie in der Grundschule ankommen, im ersten und zweiten Schuljahr, dann stellen sie fest, dass türkische Kinder irgendwie doch nicht dasselbe essen wie sie, dass griechische Kinder anders ticken oder andere Spiele spielen. Sie erkennen, dass es in der Welt verschiedene Gruppierungen gibt und dass man da keine Vorbehalte haben, sondern neugierig sein und die Augen offen halten sollte. Das ist der Gedanke dahinter: Neben all den musikalischen Botschaften sollte das Projekt auch diese Botschaft vermitteln.“

→ Der „rote Faden“ führt durch die Lebenswelt der Kinder.

Ein Ensemble berichtet von einem regelmäßigen Konzertformat für Jugendliche: Dabei arbeiten Schüler im Vorfeld mit einem Musiker an ihren eigenen Themen, und zwar im Stil der Singer-Songwriter, die von Gefühlen, Irrungen und Wirrungen der Pubertät, aber auch gesellschaftspolitischen Problemen berichten. Diese Songs bilden anschließend den roten Faden durch ein Konzert, zu

dem das Orchester passende Werke beisteuert. Das Konzert ist nicht nur live im Saal zu erleben, sondern per Internet-Livestream ebenso für Freunde, Angehörige und eine größere Community im Internet zu verfolgen. In diesem Beispiel begegnen sich die Lebenswelten von Pubertierenden und Erwachsenen auf Augenhöhe.

Musikauswahl

Für Kinder und Jugendliche

Die Palette von Musik im Konzert für Kinder hat sich in den letzten Jahren bei Orchestern um ein Vielfaches erweitert. Während noch in den 1990er-Jahren im deutschsprachigen Raum ein Schwerpunkt auf einschlägigen Stücken wie Sergej Prokofjews „Peter und der Wolf“, Camille Saint-Saëns „Der Karneval der Tiere“ oder „Babar, der kleine Elefant“ von Francis Poulenc lag, sind diese Werke zwar auch heute nicht aus dem Repertoire verschwunden, aber die Kreativität und der Mut der Programmacher hinsichtlich der gesamten Bandbreite des symphonischen Repertoires ist hörbar gewachsen. Für Vermittlungsprojekte werden nun grundsätzlich alle Werke herangezogen – sei es nach musikalischen oder außermusikalischen Gesichtspunkten. So können in einem Programm Teile aus Modest Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung“, Edvard Griegs „Peer Gynt“ oder „Der Zauberlehrling“ von Paul Dukas zu einem Konzert mit dem Titel „Von Hexen und Zauberern“ zusammengefasst werden. Oder Gustav Mahlers Symphonie Nr. 1 wird in Ausschnitten für ein Konzert mit dem Titel „Tonmahlerei“ gewählt.



Eine Wassermusik

„Wir wollten keine pure Aneinanderreihung von Stücken, die das Wasser zum Inhalt haben. Also haben wir einen großen Pool an Orchestermaterial zum Thema Wasser zusammengestellt und dann mit einem Schauspieler und einer Schauspielerin, einem Mädchen, ein Konzept erarbeitet: Der Schauspieler wird zum Gestrandeten, der auf die Bühne stürzt und gerade einen Sturm überlebt hat. Das Mädchen stellt ein Wesen dar, das aus dem Orchester kommt – eine Wassernixe. Das Orchester selbst symbolisiert das Wasser. Schnell kommt es zum Zwiegespräch: Die Nixe will wissen, wer der Gestrandete ist und was ihm passiert ist. Dann schickt sie ihn durch verschiedene Wassererfahrungen, um ihn seine dramatischen Erlebnisse verarbeiten zu lassen. Das Wasser wird in allen diesen Abenteuern und Erlebnissen durch die Musik repräsentiert. So beginnt eine Reise durch die Geschichte der Musik, bei der beispielhaft einige Stücke herausgenommen werden; um welche Stücke es sich handelt, wird aber nur aus dem Programmheft klar. Auf diese Weise ist aus dem Konzept ein sehr schöner dramaturgischer Bogen entstanden. Die Musik wurde nie zum Beiwerk degradiert, sondern behielt ihre dramatische Erzähkraft. Dazu haben die beiden Schauspieler die Geschichte in einer sehr verspielten Art und Weise erzählt und dargestellt.“

In einzelnen Fällen liegt dem Musikvermittler oder Konzertpädagogen daran, ein rein musikalisches Phänomen in den Mittelpunkt des Konzerts zu rücken – ein Zugang, den bereits Leonard Bernstein in seinen „Young People’s Concerts“ mit Charme und Vehemenz vertrat. So können Werke von Johann Sebastian Bach (Brandenburgisches Konzert Nr. 3), von John Adams (Sautatugvik: The Time of Drumming) und Dmitri Schostakowitsch (Kammersymphonie op. 110a) in einem Konzert programmiert werden, um die Kleinzelligkeit in der Musik im Bezug auf Rhythmik und Melodik zu zeigen: „Es scheint, als wären diese Werke mit kleinen Legosteinen aufgebaut, entweder durch eine rhythmische oder melodische Idee.“

Ein Konzertveranstalter konzipiert seine Konzerte für Kinder auf der Basis eines musikalischen Themas wie „Johann Sebastian Bach“ oder „Gesang“ oder „Volksmusik“ und wählt dann bis zu 20 kurze Stücke aus – „a lot of music, short and very different“. Die Stücke sind dann im Verlauf des Konzertes zu hören und geben einen Einblick in diesen musikalischen Ausschnitt der Welt: Das Thema „Gesang“ vereint zum Beispiel Gregorianische Choräle, Opernarien, funktionale Lieder zur Arbeit oder beschwörende Gesänge. Verbunden werden diese Werke durch eine Geschichte, die in erster Linie dazu führen soll, die Aufmerksamkeit auf das jeweils nächste Stück zu lenken. Die Konzerte selbst sind in eine professionelle Regie, Choreographie und Lichtregie eingebettet. Die Musiker spielen alle Stücke auswendig und sind so in jedem Moment des Konzertes in der Lage, körpersprachlich mit dem Publikum zu kommunizieren. Auf diese Weise wird der pädagogische Anteil, die Berücksichtigung

der Konzentrationsfähigkeit und die umfassende Darstellung eines Themas, künstlerisch vermittelt und die Magie des Konzertsaals hergestellt.

Für kammermusikalische Konzerte für Kinder werden vonseiten der Konzerthäuser auch gerne Aufträge an Komponisten vergeben. Im besten Fall geschieht dies in einem permanenten Kommunikationsprozess mit allen an der Musikvermittlung Involvierten. Auf diese Weise kann ein Ergebnis erzielt werden, das sowohl künstlerischen Maßstäben als auch Kriterien der Vermittlung wie der Einbeziehung des Publikums, dem Wechsel von Zuhör- und Mitmachphasen sowie dem Spannungsbogen im Verlauf des Konzerts gerecht wird.

Mit Kindern und Jugendlichen

Bei Projekten, an denen Kinder und Jugendliche aktiv auf dem Podium mitwirken, gibt häufig ein übergeordnetes Thema die Musikauswahl vor: Im gemeinsamen Brainstormingprozess für ein Konzert mit und für Jugendliche wählte ein Orchester das Thema „Heavy Metal“ und näherte sich diesem auf musikalischem und materiellem Weg. Auf dem Programm standen Arthur Honeggers „Pacific 231“, Alexander Mossolows „Eisengießerei“ und Sergej Prokofjews Ballettsuite „Die Fabrik“. Eine Schülergruppe entwickelte dazu eine eigene kurze Komposition, eine Lehrlingsgruppe aus einem Stahlwerk setzte sich mit Skulpturarbeit auseinander, und ein industrieller Sponsor finanzierte milieuübergreifende Besuche der Schüler bei den Lehrlingen im Stahlwerk.

→ Das Musikprogramm ergibt sich aus einer dramaturgischen Idee.

Sehr oft ergibt sich die Programmauswahl bei Konzerten mit Kindern und Jugendlichen im Wechselspiel zwischen dem Repertoire der Ensembles und dem Können der Kinder. So führt etwa der Fundus an Werken für Streichorchester und den Fiddle-Stücken der Kinder zur Entwicklung einer Krimihandlung, in der zuletzt die Bratschistin das entscheidende Beweisstück zur Lösung des kriminalistischen Rätsels findet. Die einzelnen Stücke des Programms werden beim Erarbeiten der Rahmenhandlung gesammelt, verworfen und letztlich sowohl musikalisch als auch dramaturgisch stimmig ausgewählt.

→ Das Musikprogramm entsteht im Wechsel von verfügbarem Repertoire und Dramaturgie.

Einig sind sich alle Befragten, dass es zur Aufgabe der Musikvermittler und Konzertpädagogen gehört, die stilistischen Felder der Musik für Kinder und Jugendliche so weit wie möglich zu öffnen. Sie selbst sehen sich fest in der Hochkultur verortet und bringen ihre Erfahrungen im Bereich „western classical music“ ein, die auch die Identität der Orchester und Konzerthäuser bilden. Dennoch suchen sie in der Programmwahl meistens nach vielfältigen Bezügen zu den jeweiligen Thematiken im Jazz, in der Popmusik oder im Bereich der Weltmusik.

Qualität der Darbietung

Wenn Profis für Kinder und Jugendliche arbeiten, um für diese Publikumssegmente ein Konzertformat zu entwickeln, treten unterschiedliche Qualitätsmaßstäbe zutage. Viele Orchester sehen es als vordringliche Aufgabe, die bestmögliche

WIE GELINGT MUSIKVERMITTLUNG?

„Die größte Qualität an unseren Projekten ist, dass wir Kinder und Jugendliche berühren oder erreichen, dass man sie – wie es immer so schön heißt – da abholt, wo sie gerade stehen. Dass man sie nicht überrollt, sondern einfach Musik begreifbar macht, im wahrsten Sinn des Wortes.“

che Aufführungsqualität zu gewährleisten. Alle Befragten betonen, dass es in der Vorbereitung und in der Probenphase keine Unterschiede zwischen Konzerten für Kinder und Konzerten für Erwachsene geben darf – die darüber hinausgehende Bedeutung von Inszenierung und Bühnenpräsenz aller Beteiligten wird unterschiedlich bewertet. In den meisten Fällen wird in Orchesterkonzerten weniger Lichtregie und Inszenierung als Gestaltungsmittel eingesetzt denn in Kammermusikalischen Produktionen. Oft hat dieser Aspekt auch mit den räumlichen und technischen Gegebenheiten und der fachlichen Unterstützung vor Ort zu tun. Darüber hinaus setzen sich die Mitwirkenden von Kammermusikalischen Projekten überwiegend aus zeitlich flexibleren Musikern zusammen, die sich auch auf eine längere Kooperation mit einem Regisseur einlassen können.

Ob Musikstudierende, die an Produktionen für Kinder und Jugendliche mitwirken, bereits dem professionellen Musiksektor zuzurechnen sind, wird von den Befragten unterschiedlich eingeschätzt. Gerade bei Projekten für kleinere Kinder im Vorschulalter bereichern häufig Studierende der Elementaren Musikpädagogik die künstlerischen Teams, da sie aufgrund ihrer Ausbildung besondere Kenntnisse hinsichtlich der Bedürfnisse dieser Altersgruppe haben. Manche Konzertveranstalter schließen diese Gruppe aber aus künstlerischen Erwägungen für alle ihre Produktionen kategorisch aus: „The concert only works with professional musicians, never with students or amateurs.“

Wenn Profis und Laien auf der Bühne aufeinandertreffen, ist es die erste Aufgabe des Musikvermittlers und Konzert-

pädagogen, eine Inszenierungsform zu finden, die deren Unterschiede im handwerklichen Können, in der Bühnenpräsenz und der künstlerischen Gestaltungskraft auf Bühnentaugliche Art und Weise integriert und wertschätzend ineinanderfließen lässt:

„Die Inszenierung hat auch einen wichtigen Anteil. Ich habe schon den Eindruck, dass man dem Ganzen einen künstlerischen Schutz gibt, wenn man die musikalische Arbeit inszeniert. Wichtig ist auch, dass man die Laien auf der Bühne schützt. Wenn man mit Licht arbeitet oder kleinere Inszenierungen einbringt, kann auch die musikalische Darbietung von Laien einen künstlerischen Touch bekommen.“

In diesem Fall dient die Inszenierung eines Konzerts mit Kindern und Jugendlichen dazu, unterschiedliche künstlerische Ebenen zu verbinden und nicht zu kaschieren, dass die kreativen Produkte der Kinder und Jugendlichen andere künstlerische Qualitäten haben als die der professionellen Musiker. Der szenische Rahmen drückt jedoch deutlich den Anspruch der Gestalter aus, die Ergebnisse der Schüler „ins beste Licht“ zu rücken.

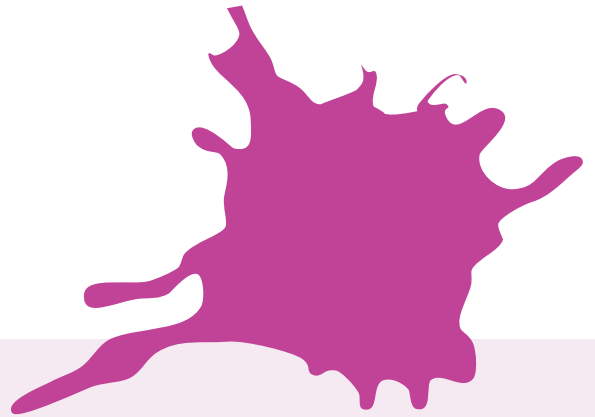
Künstlerische Herangehensweisen zeichnen sich auch dadurch aus, dass im Verlauf eines kreativen Schaffensprozesses eine ästhetische Form zutage tritt. Viele Skizzen, Irrwege und Versuche sind notwendig, bis das künstlerische Produkt zur Zufriedenheit des Künstlers Gestalt annimmt. Welches Material er im Verlauf dieses Prozesses verwirft und welches er verfeinert, gehorcht lediglich seinen eigenen ästhetischen Vorstellungen. Diese Arbeitsweise funktioniert selbstverständlich auch, wenn Künstler aus der glei-

chen oder aus verschiedenen Disziplinen zusammentreffen und sich auf den Weg machen, ein gemeinsames Projekt zu entwickeln – zum Beispiel ein Musik- oder Tanztheater, ein inszeniertes Konzert für Erwachsene mit Videozuspielungen und vieles andere mehr.

Der musikpädagogische Prozessverlauf besteht oft aus mehr Teilen, als künstlerisch zwingend notwendig wären: In die gemeinsame Arbeit werden künstlerische Suchbewegungen genauso integriert wie Gruppendynamische Feinheiten, die Förderung und Stützung von Außenseitern einer Klasse, die Wertschätzung von Ideen unabhängig von ihrer künstlerischen Qualität, konzentrierte Lehr- und Lernprozesse usw.

Für die Gestaltung eines Musikvermittlungs-Projekts, das seinen Abschluss auf einer Bühne finden soll, müssen beide Ansätze berücksichtigt und sensibel angeleitet werden, ohne die künstlerische oder die musikpädagogische Seite zu sehr zu vernachlässigen. Im Idealfall gelingt eine Verbindung aus künstlerischem und pädagogischem Wollen, das sich unmittelbar auf die Kinder und Jugendlichen überträgt: „Wichtig ist immer die Emotionalität, zum Beispiel das Verliebtsein in einem Konzert, in dem zwei Instrumente verliebt miteinander kommunizieren. Parallel dazu kann eine Wissensvermittlung stattfinden, obwohl die intellektuelle Wissensvermittlung nicht an oberster Stelle steht. Vielmehr werden musikalische Parameter gelernt, es wird fast Magie übertragen. Die kunsthafte Vermittlung markiert die Spur im Rahmen dessen, was möglich und auch wichtig ist.“

Bei vielen Musikvermittlungs-Projekten, an denen Kinder und Jugendliche



Musik prozesshaft erleben

„Wir haben nicht jemanden gesucht, der das Stück einfach auf Basis irgendeines Librettos schreibt. Der Komponist sollte vielmehr in diesen Prozess einbezogen werden, also die Musik prozesshaft dazu schreiben. Wir haben jemanden ausgewählt, der sehr stark vom Jazz beeinflusst ist, aber auch den experimentellen zeitgenössischen Bereich gut kennt. Er schreibt also auf der einen Seite sehr abstrakte Musik und macht andererseits auch Musik, die deutlich Rhythmen aufgreift. Diesen Komponisten zu engagieren schien uns ein gutes Experiment, denn die Musik sollte den richtigen Stellenwert in der Produktion erhalten. Wir sind ein Konzerthaus, und wenn wir eine neue Produktion machen, versuchen wir natürlich darauf zu schauen, dass die Musik die dominante Rolle spielt. Eine Idee war auch, dem Musikensemble darstellerische Rollen zuzuweisen. Dazu kommt noch eine Tänzerin, die durch ihre Bewegungen sehr viel ausdrücken kann und so als Bindeglied zwischen der Musik, dem Bühnengeschehen und dem jungen Publikum wirkt – das hat sich einfach als ein sehr gutes Mittel der Vermittlung gerade für diese Altersgruppe herausgestellt. Auf diese Weise versuchen wir, verschiedene Bausteine zusammenzutragen, die dann möglichst ideal kombiniert werden.“

aktiv mitarbeiten, stellt sich auch die Frage nach dem künstlerischen Wert einer solchen Produktion. Im überwiegenden Fall der Formate, welche die von uns interviewten Musikvermittler und Konzertpädagogen produzieren, werden die Workshopergebnisse der Kinder und Jugendlichen entweder vor dem Konzert eines Orchesters oder Ensembles präsentiert oder als eigenständige Arbeit zu einem Referenzwerk im Verlauf des Konzerts aufgeführt.

Einige Befragte stellen sich zunehmend die Frage, ob diese Ergebnisse, die oft über lange Zeiträume in eigenständigen kompositorischen Gestaltungsprozessen erarbeitet werden, in irgendeiner Form eine künstlerische Aussagekraft haben, die ihnen einen besonderen und vor allem eigenen Platz im Kulturbetrieb zuweisen sollte.

Erlebnisqualität

Neben musikalischen Erfahrungen, Aspekten der kulturellen Bildung und der Schärfung der Wahrnehmungsfähigkeit bieten Konzerte ebenso Unterhaltung und Erlebnisqualitäten. Konzertpädagogen und Musikvermittler sehen es durchaus als zentrales Anliegen ihrer Ansätze, dass die Zeit, die von Kindern, Jugendlichen und Familien im Konzert verbracht wird, als gemeinsames Erlebnis erfahren wird. Dieses gemeinsame Erlebnis kann in der zwischenmenschlichen Kommunikation, aber auch als individuelle Erfahrung lange nachklingen.

Erlebnisse werden durch Emotionen geschaffen: „Es geht nicht primär um das Verstehen, obwohl man nach dem Konzert vielleicht mehr Verständnis für die Sache entwickelt hat. Es geht um das Erlebnis. Ohne dass wir je davon geredet haben,

konnten wir viele emotionale Aspekte der Musik transportieren.“ Staunen, Lachen, Sich-überraschen-Lassen sind Parameter, die eine gelungene Veranstaltung charakterisieren – und sie zum Erlebnis machen.

Konzertpädagogen und Musikvermittler lehnen in Konzerten für Kinder das Vermitteln von kognitiven Inhalten jedoch nicht zur Gänze ab. Diese Inhalte sollten jedoch nicht in einen kausalen Erklärungszusammenhang gestellt, sondern über das Herstellen von bedeutsamen Gefühlen transportiert werden, die auf das eigene Leben Bezug nehmen. Für weiterführende Inhalte steht überdies jederzeit das Programmheft zum Konzert zur Verfügung.

ERGEBNISSE DER EXPERTENTAGUNG

Von 8. bis 10. Juli 2009 fand in den Räumen der Stiftung Mozarteum Salzburg eine Expertentagung statt, die die bis dahin vorliegenden Ergebnisse aus den Interviews zur Diskussion stellte. Weiters sind die auf der Tagung eingebrachten Erfahrungen und Expertisen der Vertreter aus den Bereichen Praxis, Konzertwesen, Orchester, Lehre und Forschung sowohl in den weiteren Verlauf der Studie als auch in die der Studie zugrunde liegenden Fragestellungen zu Qualitäten, Qualitätsbegriffen und -kriterien eingeflossen.

Ziele von Musikvermittlung und Konzertpädagogik

Die Experten waren sich einig, dass es für die Diskussion über Qualität unerlässlich ist, zuvor allgemeine Ziele zu formulieren, die den Prozessen und Projekten der Musikvermittlung und Konzertpädagogik zugrunde liegen. Erst wenn die grundlegende Motivation der Institution bzw. des Musikvermittlers geklärt ist, können Qualitätsmaßstäbe hilfreich werden.

Als Ziele wurden seitens der Experten formuliert:

- > Authentizität stärken
- > Möglichkeiten zum Aufbau kultureller Lebenskompetenz schaffen
- > in Dialog treten
- > Lebendigkeit erfahren
- > Sinn stiften
- > für das Hören sensibilisieren
- > dem kulturellen Wandel Rechnung tragen

Ernst Klaus Schneider ergänzte dieses gemeinsame Diskussionsergebnis in Form eines grundlegenden Textes, warum Mu-

sikvermittlung und Konzertpädagogik von Konzerthäusern und Ensembles betrieben werden und welche Möglichkeiten sich damit eröffnen:

„Es ist das Ziel von Musikvermittlung und Konzertpädagogik, in Konzerten, Workshops oder Projekten allen Kindern und Jugendlichen die Teilhabe an der traditionellen „klassischen“ und Neuen Musik zu eröffnen oder diese zu vertiefen. Dabei soll die Lebenswelt, aus der die Musik erwachsen ist, mit der Alltagswelt der Jugendlichen verbunden werden, ohne in dieser aufzugehen. Musikvermittlung will das Zuhören fördern und die aufmerksame Zuwendung auch zu einer den Jugendlichen fremden Musik anregen. Sie will die Lebendigkeit der Musik erfahrbar machen und zu Erlebnissen führen. Daher bieten die Live-Präsentation der Musik im Konzert und die Begegnung mit Musikern besondere Chancen für neue Musikerfahrungen und für Identifizierungen. Im Dialog zwischen der Musik und dem Publikum kann die Ausdrucksbreite der Musik für den Einzelnen spürbar und ihr Sinn als Spiegel des Lebens nachvollziehbar werden. Durch vielfältige Umgangsweisen soll der Facettenreichtum der Musik erlebbar werden.

Die Musikvermittlung will als ein offenes, stets in Wechselwirkung mit den Jugendlichen stehendes Angebot verstanden werden, denn der schnelle kulturelle Wandel, die Omnipräsenz von Medien und die Multikulturalität unserer Gesellschaft stellen sie vor immer neue Herausforderungen.“

Bedingungen für Qualität

Als Bedingungen für Qualität in der Musikvermittlung wurden folgende Voraussetzungen herausgefiltert:

- > Lernbereitschaft
- > eine kluge Vorbereitung
- > Ausloten von Partnerschaften
- > Aufgabenverteilung
- > Dokumentation
- > die eigene Rolle klären
- > Rückhalt der Leitung
- > Grundverständnis erheben
- > transparente Ziele
- > Zeitmanagement
- > Projektmanagement
- > kritische Nachbereitung
- > in Diskussion mit Fachkollegen treten
- > Partnerschaftlichkeit
- > Teamarbeit
- > Motivation ausloten
- > Grenzen ausloten
- > Altersgemäßheit
- > Resonanz des Publikums
- > Einbindung
- > Partizipation
- > Räume schaffen

Inhaltliche Qualitätskriterien

Zum Ende der Tagung einigte sich die Expertengruppe auf folgende inhaltliche Qualitätskriterien, die als Maßstab für die Einschätzung von Prozessen und Projekten der Musikvermittlung und Konzertpädagogik dienen können:

- > unterhaltsame Dramaturgie
- > überlegter Einsatz von Medien in der Musikvermittlung



- > planvolle Dramaturgie (Tempo, Artikulation, Dauer, Dynamik)
- > Orientierung an der Altersgruppe
- > Definition und Kenntnis der Zielgruppe
- > begründete Musikauswahl
- > adäquate Raumwahl
- > stimmige Gestaltung von Raumatmosphäre
- > Räume für kreative Prozesse eröffnen
- > das Herstellen von Kontextualität
- > eine gelungene Bühnenpräsenz

Die Ergebnisse der Tagung bilden einen intensiven Diskussionsprozess im Verlauf von zwei Tagen ab. Vor allem sollten die Facetten von Qualität(en) in den Blick genommen werden, um eine fachliche Auseinandersetzung mit der musikvermittelnden und konzertpädagogischen Praxis anzuregen und gleichzeitig zu vertiefen.

¹ Namentlich genannt werden die Bundesakademie Trossingen, die Bundesakademie Wolfenbüttel und Seminare in Donaueschingen.

² Namentlich genannt wird die Guildhall School of Music & Drama in London (Centre for Creative and Professional Practice)

³ Weitere gängige Bezeichnungen der Abteilungen: „Kinder- und Jugendprojekte“, „Konzertpädagogik“ oder Eigennamen wie „LSO Discovery“ beim London Symphony Orchestra oder „Horizonte“ beim Luzerner Sinfonieorchester.

⁴ Andere häufig genannte Einteilungen: 1- bis 2-Jährige, 2- bis 6-Jährige, ab 6-Jährige / 4- bis 6-Jährige, 6- bis 8-Jährige, 8- bis 12-Jährige / 3- bis 5-Jährige, 5- bis 10-Jährige



ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE DER STUDIE UND EMPFEHLUNGEN FÜR DIE PRAXIS



DIE ERGEBNISSE DER STUDIE IM ÜBERBLICK

Als wir vor zwei Jahren begannen, ein Forschungsdesign für die vorliegende Studie zu entwerfen, stand uns unser Ziel klar vor Augen: Wir wollten einen übersichtlichen Kriterienkatalog entwerfen, der Aufschluss darüber geben sollte, worin gute Qualität in Musikvermittlung und Konzertpädagogik besteht. Doch bereits nach einigen Wochen intensiver Auseinandersetzung mit allen Facetten der „qualities of quality“ und ersten vorbereitenden Experteninterviews mit Praktikern aus Orchestern und Konzerthäusern stellte sich das Thema immer vielschichtiger und komplexer dar. Also verabschiedeten wir uns leichten Herzens von einem 10-Punkte-Programm für gelungene Musikvermittlung und suchten stattdessen nach einer Möglichkeit zur Evaluierung von Projekten bzw. der Arbeit eines Musikvermittlers, die der Vielschichtigkeit und Komplexität der unterschiedlichen Standorte gerecht werden kann. Auch wenn es wichtig ist, beständig die Diskussion über Qualitäten in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik zu führen, sollte man dennoch vermeiden, einen fixen Raster anzulegen, da ein solcher dem Subjektiven, Schillernden und Unwägbaren der Annäherung an Kunst nicht gerecht werden kann.

Dennoch ließen sich übergeordnete Qualitätsmerkmale der Arbeit eines Musikvermittlers finden, die Aufschluss darüber geben, warum ein Projekt, ein Programm oder ein Format gelungen ist. Diese Merkmale, die wir der Struktur, dem Prozess und dem Produkt von konzertpädagogischen Projekten zuordnen, stellen wir im Rahmen dieser Studie vor – und zur Diskussion.

QUALITÄTSMERKMALE

Die Qualität der Arbeit in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik unterliegt spezifischen Bedingungen wie strukturellen Gegebenheiten vor Ort, den fachlichen Kenntnissen, dem Charisma und den Erfahrungen der Konzertpädagogen bzw. Musikvermittler, den künstlerischen Qualitäten der beteiligten Ensembles und Kulturschaffenden, der Bereitschaft der Kooperationspartner etc. Die Ergebnisse der Interviews mit 40 Musikvermittlern und Konzertpädagogen geben einen Überblick über Rahmenbedingun-

gen, Prozessverläufe und Produktionen ihrer konzertpädagogischen Projekte und weisen damit Wege zu den drei Säulen der Qualitätsentwicklung – Strukturqualität, Prozessqualität, Produktqualität –, die eine übergeordnete Gültigkeit für das Arbeitsfeld der Musikvermittlung und Konzertpädagogik erlangen können.

Grundlegend für alle Fragestellungen hinsichtlich der Qualität in Musikvermittlung und Konzertpädagogik erscheint uns darüber hinaus die Fähigkeit, Ziele für diese Arbeit formulieren zu können und diese auch zu überprüfen.

QUALITATIVE PROZESSE VON MUSIKVERMITTLUNG UND KONZERTPÄDAGOGIK



Ziele der Musikvermittlung

Folgende Ziele der Musikvermittlung wurden von Orchestern oder Konzertveranstaltern genannt:

- > musikalische Erfahrungen ermöglichen
- > für breite Bevölkerungsschichten zugänglich sein
- > vielfältige Musikstile anbieten
- > das Machen, das Hören von und das Verständnis für Musik fördern
- > einen hohen Standard in der Musikvermittlung gewährleisten
- > Musik im Alltag der Menschen und für ihr Leben als Ganzes verankern
- > Interesse für das Erlernen eines Instrumentes oder das Singen im Chor fördern

Organisatorische Aspekte – Bedingungen für Strukturqualität

Folgende organisatorische Aspekte halten Orchester und Konzerthäuser für ausschlaggebend:

- > gute organisatorische und inhaltliche Zusammenarbeit mit allen Abteilungen des Konzerthauses oder Orchesters pflegen
- > gute organisatorische und inhaltliche Zusammenarbeit mit allen Musikern des Orchesters pflegen
- > ein ausreichendes Budget und die Möglichkeit, damit selbständig zu wirtschaften
- > über Fähigkeiten und Kenntnisse im Projektmanagement verfügen
- > Kommunikationsflüsse am Laufen halten und immer wieder anregen

- > Netzwerke zu Dachorganisationen pflegen
- > Partnerschaften zu Kultur- und Bildungseinrichtungen knüpfen
- > sich über die Bedürfnisse der Partner genau informieren

Pädagogische Aspekte – Bedingungen für Prozessqualität

Folgende pädagogisch-künstlerische Aspekte prägen die Prozessqualität in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik:

- > pädagogisch-künstlerische Konzepte, die Lerninhalte wie Instrumentenkunde, Musiktheorie, Musikgeschichte, vokale und instrumentale Fertigkeiten oder Gestaltungsfähigkeit altersgerecht und dramaturgisch abwechslungsreich aufbereiten
- > Kooperationen mit Bildungsinstitutionen, die einen Dialog an Ideen zwischen Schule bzw. Kindergarten und Orchester bzw. Konzerthaus zulassen
- > partizipative Elemente, die das Publikum von Konzerten und die Teilnehmer von Workshops aktiv in das Geschehen einbeziehen

Künstlerische Aspekte – Bedingungen für Produktqualität

Folgende pädagogisch-künstlerische Aspekte prägen die Produktqualität in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik:

- > eine Dramaturgie, die an die Lebenswelten der Kinder und Jugendlichen anknüpft
- > eine Musikauswahl, die nicht in erster Linie auf „kindgerechte“ Stücke

fokussiert, sondern die gesamte Palette des musikalischen Repertoires einbezieht

- > eine künstlerische Darbietung, die keine qualitativen Unterschiede zwischen Produktionen für Kinder bzw. Jugendliche und Erwachsene kennt
- > eine Umsetzung, die Unterhaltung und Erlebnisqualität im Konzert und im Workshop zulässt

ZUM PROFIL DER MUSIKVERMITTLER UND KONZERTPÄDAGOGEN

Aus- und Fortbildung

Die Mehrzahl der von uns befragten Musikvermittler und Konzertpädagogen qualifizierte sich für den späteren Beruf durch kulturpädagogische Studien, zu denen Instrumentalpädagogik, Schulmusik, Rhythmik, Elementare Musikpädagogik und Theaterpädagogik zählen. Fast ebenso viele haben ein künstlerisches Studium am Instrument oder in Komposition (zumeist in Kombination mit Instrumentalpädagogik), eine kulturwissenschaftliche Ausbildung wie Musik-, Theater- oder Kulturwissenschaft oder ein fachfremdes Studium absolviert. Postgraduale Ausbildungen in den Bereichen Kulturmanagement und Musikvermittlung nehmen zu.

Fast alle Musikvermittler und Konzertpädagogen nutzen Anregungen und Ideen aus Fort- und Weiterbildung. Netzwerke spielen dabei eine zentrale Rolle – häufig genannt werden: European Concert Hall Organisation (ECHO), Netzwerk junge ohren (njo), Netzwerk Neue Musik, European Network for Opera in Education (RESEO) und Association of

British Orchestras (ABO). Im deutschsprachigen Raum etablieren sich die beiden deutschen Kongress-Serien „Kinder zum Olymp! – die Bildungsinitiative der Kulturstiftung der Länder“ und „The Art of Music Education“ der Körber-Stiftung zu fixen Treffpunkten der Szene.

Berufliche Erfahrungen und aktuelle Tätigkeit

Die Hälfte der Befragten sammelte ihre ersten Erfahrungen im Kulturbetrieb zum Beispiel in der Dramaturgie, der Öffentlichkeitsarbeit oder im Marketing. Die andere Hälfte stieg zunächst als Instrumentalpädagoge in den Beruf ein oder verdiente sich erste Sporen als freier Musikvermittler. Einige Konzertpädagogen haben ihre Wurzeln in der unmittelbar künstlerischen Arbeit: Im Orchester, im Ensemble für Neue Musik oder als Komponist wurden die Weichen für die spätere Tätigkeit als Musikvermittler gestellt.

Jeweils ein Drittel der Befragten weist seine Agenden dem Management, ein Drittel der Konzeption und ein Drittel einer ausgewogenen Balance aus beiden Bereichen zu. Die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der Aufgaben lässt nur selten ein Gefühl von Alltagstrott entstehen. Der Kontakt mit verschiedenen Bezugsgruppen von Musikern, Schülern, Lehrern, Regisseuren, Kommunalpoliti-

kern und -beamten sowie Kulturarbeitern öffnet beständig neue Perspektiven und führt zu differenzierten Einschätzungen von vielfältigen Lebensbezügen und Haltungen.

Konzeptionelle Planung wird zumeist auf einem soliden Fundament organisatorischen Know-hows entwickelt. Der Musikvermittler und der Konzertpädagoge sehen in professionellen organisatorischen Rahmenbedingungen häufig bereits die Eckpfeiler des inhaltlichen Konzepts. Beklagt wird in diesem Kontext die Unterbesetzung vieler Musikver-

„
Heute geht es darum, Kinder nicht schon vor dem Konzert mit Informationen und Vorbereitungen zu überfrachten oder ihr Hörerlebnis so zu kanalisieren, dass ein Ergebnis herauskommt, das wir uns alle erhofft haben. Wir möchten eine Situation schaffen, die die Ohren öffnet und schärft, und damit die Aufnahmefähigkeit schulen, aber nicht die Art, wie aufgenommen wird.“

mittlungs-Abteilungen. In den meisten Fällen ist eine Person allein für alle Belange verantwortlich. Musikvermittler und Konzertpädagogen schätzen vor allem die Freiheit, die sie in der künstlerisch-konzeptionellen Gestaltung ihrer Projekte haben. Meist führen sie den Prozess von der ersten Idee bis zur Realisierung der Workshops oder Konzertformate durch, wobei es ih-

nen häufig freisteht, selbst auf der Bühne als Moderator zu fungieren oder lieber die dramaturgischen Fäden im Hintergrund in der Hand zu behalten.

Auffallend oft ist davon die Rede, dass die Arbeit an sich großen Spaß macht. Trotz Überlastung, Einzelkämpfertum und geringer Budgets gibt das Arbeitsumfeld viel an positiver Energie zurück. Die Freude an der Arbeit selbst wird durch

die unmittelbaren Reaktionen der Kinder und Jugendlichen hervorgerufen, durch Erfolgserlebnisse im Verlauf der Projekte und durch den Austausch mit Gleichgesinnten.

Die meisten Musikvermittler und Konzertpädagogen weisen sich selbst eine Schlüsselfunktion in der Vermittlung von klassischer und Neuer Musik zu. Ihre Methoden und Kommunikationsstrategien tragen dazu bei, bei Kindern und Jugendlichen Interesse und vielleicht sogar Leidenschaft für diesen Bereich der Kultur zu wecken. Dabei lassen sich Musikvermittler und Konzertpädagogen überwiegend von ihren eigenen Haltungen leiten, die zumeist als aufgeschlossen und spartenübergreifend charakterisiert werden können und nicht zuletzt von einer großen Liebe zum Konzert getragen werden.

ZU DEN CHARAKTERISTIKA DER INSTITUTIONEN ORCHESTER UND KONZERTHAUS

Bei der Auswahl der Kandidaten aus Deutschland, Österreich und der Schweiz wurde auf die jeweils unterschiedliche Orchesterlandschaft Bezug genommen: Daher ist in das Sample eine im Verhältnis größere Anzahl an Orchestern aus Deutschland integriert.

Soweit es aufgrund der konzertpädagogischen Arbeit möglich ist, wurden in diesen Ländern Ensembles für zeitgenössische Musik bevorzugt berücksichtigt. Darüber hinaus fanden Ensembles bzw. Dachverbände aus Frankreich, England, den USA und Luxemburg Eingang in die Studie, und eine repräsentative Auswahl an europäischen Konzerthäusern (u. a. in Spanien, Portugal, Luxemburg, Deutsch-

Die Institutionen ¹ im Überblick:		
Konzertveranstalter	Orchester	Land
Jeunesse Klangspuren Schwaz Stiftung Mozarteum Salzburg	Bruckner Orchester Linz Klangforum Wien Tonkünstler- Orchester Niederösterreich Wiener Symphoniker Wiener Philharmoniker	A (Österreich)
	Camerata Zürich Kammerorchester Basel Luzerner Sinfonieorchester Sinfonieorchester St. Gallen	CH (Schweiz)
Beethovenfest Bonn Elbphilharmonie Hamburg Gewandhaus Leipzig Philharmonie Köln	Berliner Philharmoniker Bochumer Symphoniker Deutsche Kammer- philharmonie Bremen Deutsches Sinfonieorchester Berlin musikFabrik Münchner Philharmoniker Stuttgarter Kammerorchester Stuttgarter Philharmoniker SWR Sinfonieorchester Baden-Baden Theater Osnabrück	D (Deutschland)
L'Auditori		E (Spanien)
	Association française des orchestres	F (Frankreich)
Wigmore Hall	Hallé Orchestra London Symphony Orchestra Royal Scottish National Orchestra	GB (Großbritannien)
Philharmonie Luxembourg	Orchestre philharmonique du Luxembourg	LU (Luxemburg)
Casa da Música		PT (Portugal)
	New York Philharmonic San Francisco Symphony	USA

land und Österreich) stellt deren konzertpädagogische Arbeit vor.

Beginn der Vermittlungstätigkeit an den Institutionen

Musikvermittlung ist keine Erfindung der letzten Jahre, sondern in Form von besonderen Konzertformaten für Kinder und Jugendliche in Europa zumindest seit dem Zweiten Weltkrieg und in den USA seit der Gründung der jeweiligen Orchester Bestandteil des Kulturlebens. Alle Vermittlungsformate, die über eigene Konzertreihen für Kinder und Jugendliche hinausreichen, finden seit Beginn des 21. Jahrhunderts zunehmend Eingang in das Repertoire der Musikvermittlungs-Angebote von Orchestern und Konzerthäusern. Dazu zählen u. a. konzertpädagogische Workshops im Vorfeld von Konzerten, partizipative Aufführungen mit Kindern und Jugendlichen in den regulären Konzerten oder spartenübergreifende Projekte mit Tanz, Visualisierung und Theater. Seit 2005 ist wiederum eine Steigerung dieser Angebote zu bemerken.

Wir trafen eine Auswahl an Kandidaten, die in etwa ausgewogen in den drei großen Abschnitten – vor 2000, ab 2000, nach 2005 – vertreten sind. Nicht zufällig fallen alle britischen und amerikanischen Befragten in den Abschnitt „vor 2000“.

Organisationsstruktur

Musikvermittler und Konzertpädagogen arbeiten an Konzerthäusern oder bei Orchestern in unterschiedlichen Arbeitszusammenhängen, wobei ein eindeutiger Trend hin zu explizit ausgewiesenen Education-Abteilungen auszumachen ist, in denen 24 der befragten Personen

WIE GELINGT MUSIKVERMITTLUNG?

„Es geht darum, Kindern die Ohren zu öffnen und ihre Wahrnehmung zu schärfen, aber letztlich mit allen Differenzen auseinanderzugehen. Sie sollen selbst entscheiden, arbeiten und zu einer eigenen Auffassung kommen. Wir dürfen sie nicht lenken, sondern nur ein Feld der Möglichkeiten öffnen.“

beheimatet sind. 2 Ensembleleiter bezeichneten in Ermangelung eines eigenen Musikvermittlers sich selbst als für diese Agenden zuständig. 5 Personen sind dem Marketing bzw. der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit zugeteilt, 4 Personen zählen zum Künstlerischen Betriebsbüro, 3 Konzertpädagogen arbeiten freiberuflich für ein Konzerthaus bzw. Orchester, und jeweils eine Person leistet die Arbeit im Zuge ihrer Tätigkeit als Dramaturg mit bzw. wendet einen geringen Prozentsatz ihrer Anstellung als Orchestermusiker für die Erarbeitung und Durchführung konzertpädagogischer Projekte auf.

Finanzierung

In allen Ländern außer Großbritannien und den USA stammt der Großteil der eingesetzten Finanzmittel aus staatlichen Subventionen. In Österreich erfährt das Budget in zwei Fällen starke Unterstützung durch die jeweiligen Fördervereine der Orchester. Gemeinnützige Stiftungen gewinnen in Deutschland immer mehr an Bedeutung und übernehmen eine tragende Rolle bei der Ermöglichung von konzertpädagogischen Programmen. Wenn Orchestermusiker an konzertpädagogischen Projekten teilnehmen, werden diese im überwiegenden Fall extra honoriert, wobei der Betrag häufig als Aufwandsentschädigung tituliert wird. Manche Orchester verrechnen die Teilnahme an Musikvermittlungsprojekten als Dienste. Das wird jedoch von den meisten Interviewpartnern als wenig motivierend empfunden, da der kreative und pädagogische Input bei diesen Projekten von den Musikern selbst höher eingeschätzt wird als ein sogenannter „Dienststrich“.

Grundsätzlich wird in der Musikvermittlung zwischen Projekten für Schulen und solchen für Familien unterschieden. Während bei Projekten für Familien übereinstimmend Eintritt verlangt wird, teilt sich die Gruppe der Befragten bei Schulen in zwei konträre Lager: Die Mehrheit vertritt die Auffassung, dass die Beschäftigung mit Kunst wertvoll sei und deshalb durch Geld honoriert werden sollte, auch wenn der Betrag, den ein Schüler leistet, in keinem Verhältnis zum eigentlichen Gegenwert steht. Die Beträge schwanken in diesem Fall zwischen 2 und 8 Euro für einen Workshop und pendeln sich bei 5 Euro für den Besuch eines Schulkonzerts ein. Eine kleine Gruppe der Interviewten ist dazu übergegangen, von Schulklassen überhaupt kein Geld mehr einzunehmen, zum einen weil der organisatorische Aufwand den finanziellen Anteil übersteigt, zum anderen aus gesellschaftspolitischen Gründen, weil diese Ensembles vorwiegend mit Schulen aus sozial schwachen Umfeldern zusammenarbeiten.

WELCHE FORMATE SETZEN SICH IN DER MUSIKVERMITTLUNG UND KONZERTPÄDAGOGIK DURCH?

Insgesamt befragten wir 26 Musikvermittler in Ensembles und 14 Konzertveranstalter zu ihren Angeboten im Bereich Musikvermittlung und Konzertpädagogik. Dabei kristallisieren sich gängige Formate heraus, die bei allen Befragten das Grundgerüst ihrer Vermittlungsarbeit darstellen:

Konzerte für Familien

- überwiegend am Wochenende
- wenden sich an Familien mit Kindern
- Zielgruppen: Babys bis 12-Jährige

Konzerte für Kindergärten

- erst seit kurzer Zeit
- Ein Anstieg ist in den kommenden Jahren zu erwarten.

Konzerte für Schulen

- Herzstück der Musikvermittlung
- für Kinder und Jugendliche

Kleine Workshops an Schulen

- Orchestermusiker stellen ihr Ensemble und ihre Instrumente vor.
- Die Schüler werden kreativ auf die Werke vorbereitet, die sie anschließend im Konzert hören.

Größere Workshops an Schulen

- Kooperationen mit Schulen über einen längeren Zeitraum
- oft interdisziplinär ausgerichtet
- Das Ergebnis des Arbeitsprozesses ist eine Performance der Schüler.

Workshops an Jugendzentren, Krankenhäusern, Gefängnissen oder Seniorenheimen

- Community-Workshops
- wenden sich an Menschen in öffentlichen Einrichtungen

AUSGEWÄHLTE FACETTEN DER EINZELNEN LÄNDER IM VERGLEICH

DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH UND SCHWEIZ

Die drei deutschsprachigen Länder, die den Schwerpunkt unserer Befragung ausmachen, blicken auf eine lange Tradition der Volksbildung zurück. Schon vor mehr als 100 Jahren wurden dort Konzerte für Schüler veranstaltet, die zur kulturellen Bildung der Jugend beitragen sollten. Nach dem Zweiten Weltkrieg öffneten immer mehr Orchester ihre Generalproben für Schulen, ohne jedoch das Programm bzw. die Moderation an ihrem jugendlichen Publikum zu orientieren. Für Kinder standen in der Vorweihnachtszeit lange Jahre die Klassiker der Kinderkonzerte auf dem Programm.

In Österreich und in der Schweiz führte die vergleichsweise geringe Zahl an Orchestern dazu, dass sich Konzerte für Kinder überwiegend aus der Kammermusik heraus entwickelten und dabei auch starke Impulse aus der freien Theaterszene bekamen. In den späten 1990er-Jahren setzte in allen drei Ländern ein Paradigmenwechsel im Angebot von Projekten der Musikvermittlung und Konzertpädagogik ein. Auf der einen Seite suchten die Orchester nach einem erweiterten Programm für Kinderkonzerte, und auf der anderen Seite hielten über die Schiene der Neuen Musik innovative Ansätze der kreativen und partizipativen Gestaltung aus Großbritannien Einzug in die Ensembles für Neue Musik und später auch in die Orchester. Heute präsentiert sich die Mehrzahl der deutschsprachigen Orchester und Konzerthäuser mit einer Vielfalt an Angeboten und Projekten für Kinder und Jugendliche, wobei ein Trend hin zu langfristigen Projekten und Partnerschaften mit Kultur- und Bildungseinrichtungen

und zu einem besonders jungen Publikum (Stichwort: Babykonzerte) zu bemerken ist.

Die Hinwendung zu neuen Publikumschichten, seien sie bildungsfern oder durch Krankheit, Behinderung oder Gefängnis vom Besuch von Orchestern und Konzerthäusern ausgeschlossen, erscheint noch nicht so deutlich ausgeprägt wie zum Beispiel in den angloamerikanischen Ländern. Projekte für Menschen an den Rändern der Gesellschaft finden zwar statt, sind aber kein selbstverständlicher Bestandteil des Angebots.

GROSSBRITANNIEN UND USA

Die USA und Großbritannien gelten nach wie vor als Vorreiter in Sachen „education“, vor allem wenn es um Musikvermittlungs-Projekte von Orchestern und Konzerthäusern geht. In beiden

Ländern herrscht sowohl eine andere Ausgangssituation im Bildungssystem als auch eine andere Förderpraxis vor. Während in den USA die staatliche Förderung ohnehin nur einen kleinen prozentuellen Stellenwert einnimmt, setzt das Arts Council auf ein umfassendes Programm zum Audience-Development und zur Vermittlung.

Um den über mehrere Jahre konzipierten Bildungsaufgaben nachkommen zu können, engagieren einige Orchester in den USA bereits „teaching artists“, die im Namen des jeweiligen Orchesters regelmäßig Vermittlungsprogramme an lokalen Schulstandorten durchführen. Selbstverständlich bleiben auch die Orchestermusiker selbst involviert: Allerdings fokussieren sie nun ihre Mitwirkung auf Konzerte für Kinder und auf das Coaching von Schulorchestern.

In Großbritannien hingegen erhält das Erreichen vielfältiger Publikumschichten oberste Priorität. Eigene Audience-Development-Agenturen erheben für den jeweiligen Standort der Kulturinstitution das Sample aller denkbaren Besucher. Der Anspruch, tatsächlich alle Gruppen mit von allen geförderten Einrichtungen anzusprechen, treibt die Programme an.

FRANKREICH UND LUXEMBURG

Auch in Frankreich hat bei den Orchestern mittlerweile die „englische Methode“ Einzug gehalten. Viele Orchester bieten ein breites Repertoire an Formaten von geöffneten Proben über Familienkonzerte, Schulkonzerte, vorbereitende Schulworkshops mit Lehrmaterialien und Interventionen der Orchestermusi-

“
There are 3500 kids we work with every year who might want to come to the symphony when they are adults. But my point is: We are here to bring great music to people. This is the smart way of doing it and the best way we can think of. We try to create projects that intensify your experience of music no matter who or where you are.

”



ker in der Schule bis zu langfristig angelegten Schulpartnerschaften, die sich „découverte approfondie“ nennen, an. Diese Programme zeichnen sich besonders durch Interdisziplinarität aus und fassen die Aufgaben eines Orchesters oder Konzerthauses über die spezielle Musikvermittlung hinaus weiter: So beinhalten diese Programme zum Beispiel die Auseinandersetzung mit der Architektur eines Konzerthauses und mit allen Agenden des Kulturmanagements. Luxemburg wählten wir für unsere Befragung, weil sowohl das neue Konzerthaus als auch das Orchestre philharmonique du Luxembourg aufgrund der geographischen Lage und Geschichte als „melting pot“ für pädagogische Ansätze aus Frankreich, Deutschland, Belgien, den Niederlanden und natürlich Luxemburg fungiert. Neben anspruchsvollen künstlerisch durchwirkten Produktionen fällt auf, dass performative Elemente selbstverständlicher Teil der Vermittlung sind, ohne dass dabei die Perspektive auf Musik aus den Augen verloren wird.

“
Das Ensemble, Perkussion und Streichinstrumente, übernimmt Rollen in der Geschichte. Sie stellen quasi einzelne Personen der Handlung dar. Eine Tänzerin, die durch ihre Bewegungen sehr vieles ausdrücken kann, fungiert als Bindeglied zwischen Musik, Bühnengeschehen und Publikum. Wir tragen verschiedene Bausteine herbei und stellen sie dann ideal zusammen.
 ”

SPANIEN UND PORTUGAL

In Spanien und Portugal interviewten wir keine Orchester, sondern zwei Konzerthäuser – L’Auditori (Barcelona, eröffnet 1999) und Casa da Música (Porto, eröffnet 2005). Beide Konzerthäuser setzen bereits durch ihre Architektur deutliche Zeichen, die nichts mehr von den ehemaligen Kulturtempeln des 19. Jahrhunderts erahnen lassen, in denen Musikaufführungen zu säkularen Weihestunden wurden.

Das portugiesische Konzerthaus bietet eine beeindruckende Vielfalt an Vermittlungsprogrammen an: Neben den inzwischen zum Standard gehörenden Schul- und Familienkonzerten sowie Schul-Workshops reicht die Palette von Workshops mit Gamelan, Computern über Vernetzungen zwischen Mathematik und Musik bis zu Einführungen in Musikgeschichte. Selbstverständlich werden Behinderte ebenso berücksichtigt wie ältere Menschen und Bürger mit Migrationshintergrund. Und wenn jemand nicht in der Lage ist, ins Konzerthaus zu kommen, dann bietet das Programm „A Casa Vai a Casa“ Hausbesuche von Musikern an. Auf diese Weise ist es nicht verwunderlich, dass Schüler inzwischen gerne die Sommermonate im Feriencamp des Konzerthauses verbringen.

Einen im Vergleich zu Mitteleuropa sehr unterschiedlichen Ansatz regt L’Auditori mit seinem Vermittlungsangebot an: Das Herzstück von L’Auditori Educa bildet die Entwicklung von Kinderkonzerten für Altersgruppen ab 2 Jahre; die Vorbereitung und Realisierung dieser Projekte nimmt jeweils ein ganzes Jahr in Anspruch. In gemeinsamen Planungsrunden, an denen ein Regisseur, ein Mu-

sikvermittler, ein Lichtdesigner und die Direktorin des Vermittlungsbereiches teilnehmen, wird ein inszeniertes Konzertprogramm entwickelt, das anschließend über einige Jahre im Repertoire bleibt. Schulklassen können diese Konzerte nur besuchen, wenn ihre Lehrer vorher an einem Lehrer-Workshop teilnehmen, der detailliertes Material für die langfristige, auf mehrere Monate konzipierte Vorbereitung bis zum Konzert zur Verfügung stellt.

“
We repeat our projects to improve them. Many teachers work with us again and again because they have learned how to deal with the material and they return with new pupils. Repetition is one of the best ways to learn. The families like to come again as well – it’s like going to the cinema when children want to see the same film again and again.
 ”

LEITFADEN ZUR SELBSTEVALUIERUNG

Im Verlauf der Studie hatten wir die Möglichkeit, mit vielen Musikvermittlern und Konzertpädagogen aus Orchestern und Konzerthäusern zu sprechen, mit ihnen zu diskutieren und uns von ihren Fragen inspirieren zu lassen. Ebenso trug die konzentrierte Atmosphäre unserer Expertentagung zur Halbzeit der Studie dazu bei, unsere Überlegungen weiter zu strukturieren und zu vertiefen. Zuletzt schärfte die filmische Dokumentation von 5 gelungenen Beiträgen unseren Blick für Merkmale, die gute Qualität in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik bedingen.

Alle Interviews, die wir führen durften, verliefen in einer offenen, interessierten und nachfragenden Atmosphäre – mehr als einmal hörten wir, dass erst unser Anliegen und das Interesse an den Qualitätsbegriffen der Musikvermittler und Konzertpädagogen dazu führen würden, die eigene Tätigkeit so gründlich zu reflektieren und sich für dieses Nachdenken genügend Raum und Zeit zu schaffen. Dies bestärkte uns darin, die Erfahrungen, Erkenntnisse und Lernprozesse dieser Studie zu einem Leitfaden zur Selbstevaluierung zusammenzustellen, der auf vielfache Weise genutzt werden kann.

MANUAL ZUM LEITFADEN ZUR SELBSTEVALUIERUNG

Im Zwiegespräch mit sich selbst

Der Leitfaden fragt Sie nach den übergeordneten Zielen, die Ihrer Arbeit zugrunde liegen und gibt Ihnen darüber hinaus zahlreiche Anregungen, Ihr letztes Projekt Revue passieren zu lassen. Vielleicht gewinnen Sie dadurch Ideen für ein nächstes Projekt, oder Sie erlauben sich einen Moment des kritischen Innehaltens, um aus Fehlern oder Unzulänglichkeiten für die Zukunft zu lernen. Diese Erkenntnisse können in jedem Fall in Ihre Projektdokumentation und in Ihre Evaluierung des Projekts einfließen.

Im Team

Der Leitfaden möchte Sie dazu anregen, anhand der Fragen Ihre Arbeit im Team zu besprechen. Dazu eignen sich zum Beispiel eine Teamsitzung mit allen Abteilungen, eine Teamsitzung in kleiner Runde innerhalb Ihrer Abteilung oder im Team mit allen Akteuren Ihres letzten Projektes (Lehrer, Künstler, freie Mitarbeiter ...). Gestatten Sie sich ab und zu, innerhalb Ihrer Organisation dafür auch einen Moderator von außen in Anspruch zu nehmen.

Im Rahmen einer Supervision

Musikvermittler und Konzertpädagogen berichten oft, dass sie zwar mit vielen Menschen in ständigem Kontakt stehen, in ihrer unmittelbaren Tätigkeit aber auf ein Einzelkämpfertum verwiesen sind. Diese Studie möchte anregen, die Möglichkeiten der Supervision für den pädagogisch und organisatorisch komplexen Arbeitsbereich der Musikvermittlung zu nutzen und damit die Arbeitszufriedenheit einerseits und die Weiterentwicklung andererseits zu stärken. Der Leitfaden bietet ein Grundgerüst, um diesbezüglich mit einem Supervisor in ein Gespräch einzusteigen.

Abschließend bündeln wir weitere Empfehlungen für die Praxis und hoffen, dass sie das Berufsfeld der Musikvermittlung weiter zu verbessern helfen – weder mit erhobemem Zeigefinger noch mit dem Anspruch auf Vollständigkeit, aber mit Begeisterung für die dynamischen Entwicklungen in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik.

Empfehlungen zur Verbesserung von Strukturqualität

- > Der Rückhalt der Leitung ist für die Etablierung von Musikvermittlung und Konzertpädagogik innerhalb der Institution entscheidend.
- > Für die Professionalisierung der Akteure ist die Investition in die Aus- und Weiterbildung im Bereich Musikvermittlung an Hochschulen und Fortbildungsinstitutionen unerlässlich.
- > Musikvermittler und Konzertpädagogen benötigen für ihre Berufspraxis sowohl umfassende Kenntnisse in musikpädagogischen und kulturwissenschaftlichen Belangen als auch im Projektmanagement. Es gilt beide Facetten der Tätigkeit kontinuierlich zu pflegen und weiterzuentwickeln.
- > Musikvermittlung und Konzertpädagogik bedarf interner Public Relations, um die Anliegen, Ziele und Projekte allen Mitarbeitern des Orchesters oder Konzerthauses nahezubringen.
- > Musikvermittlung und Konzertpädagogik bedarf externer Public Relations und ist dabei auf die optimale Vernetzung mit den Abteilungen Öffentlichkeitsarbeit und Marketing angewiesen.
- > Musikvermittlung und Konzertpädagogik benötigt ausreichende finanzielle Mittel, um Projekte nachhaltig zu verankern.
- > Musikvermittlung und Konzertpädagogik hat die Möglichkeit, verändernde Impulse im Bildungsgeschehen und in der Gesellschaft zu setzen – sie hat damit eine besondere Verantwortung, Menschen zu erreichen, die von sich aus keinen Konzertsaal betreten.

- > Zur Professionalisierung des Berufsfeldes trägt die Vernetzung mit Kollegen auf nationaler und internationaler Ebene bei. Für Musikvermittler und Konzertpädagogen ist es daher befruchtend, sich in diesen Netzwerken kontinuierlich auszutauschen und sie als Plattform für die Weiterentwicklung des Berufes zu nutzen.

Empfehlungen zur Verbesserung von Prozessqualität

In der Entstehungsphase der Projekte liegt ein Schlüssel für ihre Qualität. Die gemeinsame Konzeption auf Augenhöhe, die Lehrer, Musiker und Musikvermittler gleichermaßen mit einschließt, gewährleistet ein belastbares Team für die weiteren Phasen des Projekts.

- > Damit Projekte nicht am „grünen Tisch“ entstehen oder immer nach dem gleichen bewährten Muster ablaufen, lohnt ein genauer Blick auf die Bedingungen und Bedürfnisse des Kooperationspartners, sei es einer anderen Kulturinstitution oder einer Bildungseinrichtung.
- > Reisen bildet: Auch wenn die Zeit knapp bemessen ist, lohnt sich das Kennenlernen von Herangehensweisen anderer – und vielleicht ergibt sich dabei eine Möglichkeit zur Kooperation.
- > Oft stehen die Prozesse – sei es in der Schule, im Workshop oder in der Institution selbst – unter enormem Zeitdruck. Eine ausreichende Planung von Workshopeinheiten an der Schule verhindert ungünstigen Stress im Hinblick auf eine öffentliche Aufführung.
- > Ein Musikvermittler oder Konzert-

pädagoge muss nicht alles wissen und können, aber er muss in der Lage sein, Expertenschaft hinzuzuziehen, wenn er sich auf neues Terrain begibt: zum Beispiel das Berufsfeld Elementare Musikpädagogik, wenn die Entwicklung einer Konzertreihe für Kleinkinder geplant wird.

Empfehlungen zur Verbesserung von Produktqualität

- > Konzerte für Kinder sind ebenso wie Performances von Schülern Gesamtkunstwerke, die dadurch wirken, dass die einzelnen Elemente in einer künstlerischen Haltung und mit dramaturgischem Know-how auf die Bühne gestellt werden. Auch hier gilt, dass der Musikvermittler oder Konzertpädagoge nicht alles selbst können muss. Aber er hat die Verantwortung, für den künstlerischen Feinschliff seiner Projekte mit Profis wie Regisseuren oder Lichtdesignern zusammenzuarbeiten.
- > Die Auseinandersetzung mit Kunst bedeutet, Experimente zu wagen und sich selbst mit seinen Kreationen einer Öffentlichkeit auszusetzen. Auch konzertpädagogische Projekte dürfen experimentelle Elemente beinhalten, die Kinder und Jugendliche gleichermaßen für die Kraft und für die Brüchigkeit von künstlerischen Aussagen sensibilisiert.
- > Die Etablierung von bewährten Formaten sollte nicht dazu führen, die Offenheit für neue Wege zu verlieren. Erst die permanente Infragestellung und Weiterentwicklung trägt zu Qualität in der Musikvermittlung bei.

¹ Von den 37 Institutionen standen uns insgesamt 40 Experten zum Gespräch zur Verfügung.

SUMMARY

Over the past 20 years, a new area of cultural competence has emerged in Europe. In the German speaking countries, it was first called 'Musikvermittlung' [the term encompassing communicating and organising music education] and later also 'Konzertpädagogik' [the execution of music education by orchestras and concert organisers]. Both expressions refer to a pedagogical approach of orchestras, ensembles and concert halls when organising various types of musical projects to communicate with a predominantly young audience. Orchestras, ensembles and concert halls stage concerts for children, organise series of workshops with musicians or sponsored collaborations with cultural institutions. These activities signal the increasing ambition of arts administrators to take responsibility for the musical education of children and adolescents and to develop sustainable strategies together with schools and universities. In English speaking countries, all these activities are subsumed under the expression 'music education'.

The two foundations *Stiftung Mozarteum Salzburg* and *Robert Bosch Stiftung* jointly initiated a study, analysing the quality of the music education activities of international orchestras and concert organisers. To this end, 40 guided interviews with selected organisers and developers of educational projects were conducted in Europe and in the USA. Their quality criteria were collected and systematically categorised. A documentary film produced in association with the study introduces five successful projects. It gives a vivid insight into the diversity of music education projects, covering all ages from infants to adolescents and all styles from classical to modern.

The study is based on the extensive knowledge and experience of all participants, reflecting many hours of intensive communication between practitioners and academics to identify results for discussion in the world of music education.

Several parameters relating to the work of education managers and music educators can be used to evaluate the success of any project or scheme. The study introduces several criteria relating to the structure, the processes and the results of music education projects so that they can be considered.

Education managers and music educators apply their own personal standards to their work. At the same time, they are aware of regional and international trends in their field, which is becoming more professional and differentiated. The study is a first step to provide a structure in which to analyse and interpret the individual approaches and to offer guidelines to concert organisers and orchestras when developing music education schemes.

THE RESEARCH DESIGN

The study was conducted in five stages. The quality of music education offered by concert organisers and orchestras was explored from various perspectives. A range of methods was used to develop a systematic list of quality criteria covering what is needed to produce quality projects and how to ensure content quality. The results are made available worldwide in order to help education managers and music educators to develop strategies of self evaluation, as well as to encourage further discussion about high quality music education.

Stage I

Assessment of the current state of music education in German speaking countries.

Stage II

40 guided interviews (20 face to face, 20 via telephone) during which education managers and music educators from concert halls, orchestras and ensembles in Germany, Switzerland, Austria, Great Britain, Luxemburg, France, Spain, Portugal and the USA were asked about their work.

Stage III

Expert conference on quality definition and quality criteria in music education in *Stiftung Mozarteum Salzburg* from 8 to 10 July 2009. Results from the initial interviews were discussed.

Stage IV

Film documentary featuring five successful projects in Europe. Development of a self evaluation questionnaire for education managers and music educators to support reflection on and documentation of their work.

Stage V

Analysis, categorisation and documentation of all collected data relating to quality. Compilation of results and completion of study.

Selection of interviewees

Concert organisers and ensembles were selected to provide a representative overview of music education activities. Limiting the sample group to 40 interviews means that only anecdotal evidence can be given and not an all-inclusive insight into all types of projects.

However, the sample group represents good practice in music education and allows to systematically identify structural, process orientated and product orientated quality criteria. This in turn allows for conclusions about the development of music education to be drawn and international comparisons to be made.

A contribution to qualitative evaluation research

The results from the interviews conducted for the study about quality definition, music education approaches and basic structural requirements provide a basis for qualitative evaluation research in music education.

Qualitative evaluation research is a tool for evaluating the goals and the effectiveness of projects. It can focus on educational interventions, cultural innovations or changes in the organisation. The results can be used to improve planning and decision-making and consequently to improve the quality of the projects. The aim of the study was to use social research to gain better insight into music education.

The approach taken was not to list criteria or to establish a model with pre-set rules to increase the quality of projects and schemes for music education. Instead, the approach was to identify goal orientated success metrics through communicating with education managers and music educators. Their experiences with particularly successful projects as well as their attitudes, values, challenges and goals take priority over general indices.

Five successful projects documented on the DVD

- > The *Royal Scottish National Orchestra* has established an innovative scheme, which takes place once a year: for one week orchestral musicians are 'rented out' to a Scottish region. In spring 2010, the musicians visited children's hospitals, old people's homes, youth centres and schools in and around Aberdeen to develop a musical as well as a personal relationship with the general public.
- > The *musikFabrik* and the *KölnerKinderUni* accompany children over the age of eight for half a year on a challenging and hands-on expedition into the secrets of electronic sound, music sampling, twelve-tone technique and the life of Karlheinz Stockhausen.
- > The *Deutsche Kammerphilharmonie Bremen* develops an intercultural project for an entire district. Based on the biggest group of immigrants (Ghanaians), it blends everyday culture with contemporary African music, adding plenty of rhythm and movement.
- > The *Stiftung Mozarteum Salzburg* offers concerts called 'Mittendrin-Konzerte', aimed at toddlers (age 0 to 2). They are followed by concerts with added staging and dramaturgy appropriate for older children.
- > Together with a group of adolescents the *Wiener Philharmoniker* create a 'Klingende Konzerterführung' (a special concert introduction) to Tchaikovsky's 6th Symphony (Pathétique) blending dance, music and lyrics into an interdisciplinary 'total music education project'.

RESULTS OF THE STUDY

THE JOB PROFILES OF MUSIC EDUCATION MANAGERS

Education and training

The 40 music education experts interviewed completed the following types of degree:

Arts education studies

18 interviewees completed arts education degrees such as Instrumental Education (10), Music Education in Schools (5), Early Childhood Music Education (2) and Applied Drama (1).

Artistic studies

14 interviewees completed such varied artistic degrees as: Composition (2), Singing (2), Flute (2), Viola (2), Piano (1), Percussion (1), Clarinet (1), Oboe (1), Trombone (1) and Applied Arts (1).

Cultural studies

12 interviewees completed degrees in cultural studies, the most popular being Musicology (6) followed by Cultural Studies (2), Drama Studies (2), History (1) and Philosophy (1).

Non-specialist studies

A remarkably high percentage of interviewees chose to combine their arts education degrees and artistic degrees with a degree in another field: Natural Sciences (3), Sociology (2), Economics (2), Teaching English as a Foreign Language (2), Teaching Latin (1), Primary School Teaching (1), Law (1) and Agricultural Science (1).

Post Graduate Studies

8 interviewees completed post graduate degrees in addition to their undergradu-

ate studies: Arts Administration (5), Music Education (3).

In total, the 40 interviewees completed 64 different individual or combined degrees. Only one interviewee did not complete their university degree.

Work experience

Since the job titles 'education manager' and 'music educator' have only been used for a few years, it is interesting to research the previous work experience of the interviewees. Very often, their background influences the way they approach their jobs.

Of the interviewees:

- > 22 started their careers organising concerts in concert halls, working in departments such as dramaturgy, marketing or public relations.
- > 20 first worked in the field of music education as teachers of musical instruments (either in music schools or as private tutors) or as education managers in non-profit-organisations of cultural education (either as staff members or as freelancers).
- > 8 were professional musicians who played or still play in orchestras or ensembles of modern music or they worked freelance as musicians or composers.
- > 2 did not start out in a culture related job.

Continuous professional development (CPD)

The majority of interviewees use CPD to obtain ideas, know-how and inspiration to incorporate into their work. Only 5 interviewees regretfully admitted that they were

too over-worked to find time to attend conferences or seminars. In all types of CPD, social networks play a central role. Education managers and music educators are aware of the advantages of social networks. They regard participating in seminars, courses and conferences not only as professional training but also as an opportunity to exchange ideas with colleagues. The following social networks offer CPD or advertise events and are perceived as significant professional partners: European Concert Hall Organisation (ECHO), netzwerk junge ohren (njo, *network young ears*), Netzwerk Neue Musik (*Network New Music*), European Network for Opera in Education (RESEO) and Association of British Orchestras (ABO).

Furthermore, the following two series of conferences are frequently advertised in German speaking countries: "Kinder zum Olymp!" (*Children to Mount Olympus!*), the education project of the Kulturstiftung der Länder (*Cultural Foundation of the Federal States*) and "The Art of Music Education" of the Körber-Stiftung (*Körber Foundation*).

Job profile of education managers working in concert halls or with orchestras

Education managers and music educators working with orchestras or concert organisers generally assess their work in a pragmatic and realistic way. When asked about what type of work their jobs mostly involve, there was no pattern to the answers. When asked about the focus of their jobs, one third said organisation, one third said planning and the others a combination of the two. The interviewees are aware that a variety of skills is needed for their jobs and

that demands on them are often excessive. They are also justly proud to be professional and flexible enough to meet internal and external demands. Since their duties are varied and wide-ranging, there is never any danger of getting bored by a daily routine. Being in contact with different groups of people such as musicians, pupils, teachers, stage directors, local politicians, civil servants and cultural workers, constantly opens up new perspectives and makes them experts in dealing with a variety of lifestyles and attitudes.

Most interviewees realise that developing and planning new concepts needs to be based on solid organisational know-how. They are aware that organisational structure is a framework that influences major parameters of a project's artistic content. In this context, interviewees deplore the under-staffing of many music education departments. In most cases, the department consists of only one person. Where departments consist of more than one person, 7 of the 40 interviewees say that the departmental workload is shared between small teams. In German speaking countries, such teams consist of a maximum of 1.5 full time equivalents. In Anglo-American institutions, music education departments are usually bigger and consist of up to 7 members of staff.

All interviewees cherish the artistic and conceptual freedom they have when planning and creating their projects. Frequently, they are involved in the entire process from the very first idea up to the actual workshop or concert. Often, they can decide for themselves if they want to be on stage as presenters or if they prefer to stay in the background to pull all 'dramaturgical' strings.

Motivation

Personal experiences such as watching happy children run and play around in a concert hall or seeing 'a shine in a child's eyes', are often what gives meaning to the everyday work of our interviewees. According to them, emotional moments are more important than even the most frenetic applause after a concert. Education managers rarely target large groups of people: 'When I go into a concert with a class of 13 to 15 year olds, they often grumble. But if one of them says: "This is it, now I get it", then I feel like a winner.' The interviewees are conscious of the fact that although they reach out to a large number of people, what they offer in their role as educators is temporary and sometimes can only properly reach particular individuals.

It is remarkable how often we heard that the work itself is fun. Despite education managers being overworked lone fighters with low budgets, they gain a lot of positive energy from their work environment. The positive reactions of children and adolescents, a sense of achievement during a project or exchanging ideas with like-minded people are all sources of job satisfaction.

Most interviewees consider themselves key players when it comes to introducing children and adolescents to classical and modern music. They use different methods and communication strategies to spark an interest and maybe even a passion for music. One commented for example: 'The question I was interested in from the very moment I started my career was: "What is the relationship between a piece of music and the person who listens to it?" This is my main interest.'

On their quest, our interviewees are predominantly influenced by their personal attitudes and backgrounds. Most often, they are open-minded and think in an interdisciplinary way. Last but not least, one of their main motivators is a deep love for music.

CHARACTERISTICS OF CONCERT HALLS AND ORCHESTRAS

What music education work of orchestras and concert organisers is regarded as of high quality depends primarily on the local cultural tradition, which is why we selected a higher percentage of interviewees from German speaking countries.

When choosing candidates from Germany, Austria and Switzerland, we took into account the different orchestral landscapes in each country: therefore, the sample contains a relatively high number of orchestras from Germany. Wherever possible, preference was given to ensembles of modern music.

Furthermore, we included ensembles from France, England, USA and Luxembourg. A representative selection of European concert organisers (Spain, Portugal, Luxembourg, Germany, Austria et al.) was also asked to introduce their music education work.

The beginning of music education work in orchestras and concert halls

Music education was not invented recently. In Europe, concerts put on especially for children and adolescents have been part of cultural life since World War II. In the USA, orchestras started planning these types of concert the moment they were founded.

Since the beginning of the 21st century, projects have become more varied and sophisticated. The music education repertoire of orchestras and concert organisers no longer solely consists of concert series for children and adolescents. Projects such as music education workshops before concerts, concerts in which children and adolescents actively participate and interdisciplinary projects incorporating dance, visualisation and drama have been added to the repertoire. Since 2005, the total number of projects has increased noticeably.

We chose a balanced selection of interviewees. About a third started their music education work before 2000, about a third after and about a third in 2005. It is no coincidence that all British and American interviewees started their music education projects before 2000.

Organisational structure

Interviewees who work with concert organisers and orchestras work within various organisational structures; however, there is a clear trend towards designated 'Education Departments'¹; 24 of the interviewees work in such departments.

In the absence of designated education managers:

- > 2 music directors of ensembles we interviewed declared themselves responsible for matters of music education
- > 5 of the interviewees were associated with the marketing or the press and PR department
- > 4 were part of the artistic administration
- > 3 were freelancing for concert organisers and orchestras
- > 2 were in charge of developing and

organising music education projects while also working as a dramaturge and an orchestral musician respectively.

Funding

In all countries, except Great Britain and the USA, the majority of funding is provided as state grants. The budgets of two Austrian orchestras are highly subsidised by their supporting 'Friend Society'. In Germany, charitable foundations are becoming increasingly important for making music education projects possible.

When orchestral musicians take part in music education projects, they usually receive an additional fee, often referred to as an expense allowance. In some orchestras, participation in music education projects counts as regular work hours. However, interviewees commented that musicians are not motivated in this case, since they consider their creative as well as their educational input into these projects as higher value than the kind of work they do during their so-called 'work-hours on the game'.

In principle, music education distinguishes between projects for schools and projects for families. All interviewees charge admission for projects for families but opinions were divided when it came to admission fees for school projects. The majority believe that art is valuable and therefore needs to be paid for, even though the amount asked from pupils can never cover the actual value of the service offered. In most cases, the amounts charged varied between 2 and 8 Euros for workshops and around 5 Euros for school concerts.

A small group of interviewees no longer charge for school classes, some

because the administrative cost of collecting the money would be higher than the financial gain, some for socio-political reasons i.e. because they work predominantly with schools in socially underprivileged environments.

FORMATS

In total, we asked 26 ensembles and 14 concert organisers about the music education concerts they offer. The most common types and the basis of the music education work of all interviewees are:

Concerts for families

These types of concerts usually take place at weekends and during leisure time and address parents/grand-parents and their children. Different age classifications are made, depending on the specific experience of the local education managers and music educators.

Newborns and babies are the youngest age group targeted. Then children are usually divided into age groups 3 to 5, 5 to 9 and 9 to 12.

Concerts for nursery schools

Only a few ensembles and concert halls have so far approached nursery schools, however, a rise in the number of concerts for nursery schools is to be expected in the coming years, since it has been recognised that music education is more beneficial if it starts from a very early age.

Concerts for schools

Historically, concerts for schools are at the centre of all music education. Almost all interviewees say they have been organising such concerts for many years,

even for many decades. These concerts are usually offered to pupils aged 12 and older, but targeting children under 12 is becoming more and more common.

Small workshops in schools

Many of our interviewees offer short workshops in schools. Usually, two musicians visit a class, introduce their instruments and, together with the pupils, work on a piece of music they are later going to hear in a final rehearsal or a concert. The content of the workshop always relates to the music, but another aim is to establish a personal relationship between children and adolescents and the members of an orchestra. Ideally, this personal contact will help spark interest in classical music.

Large workshops in schools

This category includes all types of collaborations with schools which run over a longer period of time. They are often interdisciplinary, usually incorporating music and dance. They often conclude with a performance by the pupils, which becomes part of a concert played by the orchestra or the ensemble.

Workshops in old people's homes, hospitals or prisons

It is no coincidence that in our diagram these projects are known by their English name i.e. 'Community-Workshops' since they are predominately offered by British orchestras and concert organisers. No German expression exists currently that describes work involving people who live in public institutions or people who get together in community facilities such as education or community centres.

QUALITY ATTRIBUTES

The quality of music education is subject to specific criteria. These depend on local organisational structures, the skills and the professional know-how of the music educators and education managers, the artistic level of the ensembles and creative staff involved, the attitude of the co-operating partners, etc. Although all approaches are highly individual, a few parameters can be identified that are relevant to all interviewees and influence their way of working. We consider our 40 interviewees exemplary leaders in the field of music education. We therefore assessed the conditions, procedures and results of their music education projects and formulated a theory of Three Pillars of Quality Development namely structure, process and product quality. We believe this could become a useful framework for designing music education projects in the future.

We consider the ability to formulate goals and to verify if they have been reached as fundamental to all questions about music education quality. We therefore placed a chapter about target orientation as an introduction before the three chapters about the pillars of quality development.

INTRODUCTION:

> TARGET ORIENTATION

THE THREE PILLARS OF QUALITY DEVELOPMENT:

> STRUCTURE

> PROCESS

> PRODUCT

Target orientation

When asked about their vision, interviewees identified the following goals:

- > Orchestras and concert organisers want their audience to experience music.
- > The concert house should be accessible for a wide range of demographic groups and a wide variety of music should be offered.
- > Music education is supposed to help the audience to discover a number of different musical styles.
- > Central to all activities is the playing and listening to music as well as developing an understanding for music.
- > Established orchestras and successful concert organisers want their music education projects to have the same high artistic and pedagogical standards as all their other artistic activities.
- > Music education is supposed to establish music as a significant part of everyday life and add joy to life in general.
- > In music education, processes generally play a more important role than the finished products. The quality of musical and pedagogical work with schools and families is therefore considered more important than the results of this work. These are presented to a wider public, either in the form of concerts played exclusively by children or as concerts where children collaborate with an orchestra.
- > Music education projects are supposed to help raise interest in learning to play an instrument or to sing in a choir.

Organisational aspects – conditions for structural quality

Organisational framework

For education managers to concentrate on the content of their work and to approach it in a well thought out and organised manner, the co-operation between all departments of a concert hall or orchestra is essential. The majority of the interviewees report a positive, in-house work atmosphere, dominated by respect and understanding for all departmental matters.

Project development

The process of developing music education projects and concerts is different for concert organisers and orchestras/ensembles, since the way they plan differs fundamentally.

Concert hall

Education managers working in concert halls plan their concert series and associated music education projects about 1 to 2 years in advance. They are either in touch with the orchestras who play at the hall or they approach ensembles or vice versa. Most projects are made-to-measure for a specific hall and are unlikely to be suitable for touring. Music educators often deplore this fact and make an important request: Music education projects should be – just like many opera productions for festivals – financed by trans-national budgets and subsequently be at the disposal of all co-producing partners. One option is to incorporate predominately visual, dance or drama elements to communicate without language. The other is to use connecting texts which can easily be trans-

lated into various languages. Quality would thus improve, since ensembles would have higher budgets for development. To be effective in a variety of countries, dramaturgy and music education methods would have to be planned from an early stage.

Moreover, regular meetings between concert organisers co-ordinated by the European Concert Hall Organisation (ECHO) led to an exchange of ideas about international projects, which can be adapted for different cities. One British choir workshop project encourages various different demographic groups to sing and concludes with a festive choir concert. It served as an inspiration for a German concert organiser who transformed the workshop idea into a long term project for primary schools. He uses the help of professional voice coaches and chorus masters to promote singing in schools.

In orchestras

Orchestras and ensembles generally develop their projects starting with the programme for the coming year. The music educator usually knows the scheduled works, assesses them and decides what age group they are appropriate for and how the children can be introduced to them. Sometimes, he needs to listen to recordings of the works and to get hold of the musical score with the help of the orchestra's librarian. At this stage, the orchestral manager is usually the main contact for the music educator.

The next step is to ask the conductor, if he is willing to become involved in a music education project and to find out, if the concert dates can fit into the schedules of the participating schools. Education managers working in concert

halls have to cooperate with people outside their organisation. In contrast, ideas and concepts for orchestras usually originate from the music educator or are developed in discussions with fellow musicians or with a particularly dedicated co-operating school. Discussions are considered to be stimulating and inspiring, while developing and creating projects alone is seen as a greater challenge. Orchestras who cooperate with schools in the long term often start the process by thoroughly getting to know the needs of the schools. They discuss the curriculum for music and other subjects with the teachers and jointly design projects suitable for the specific location and organisation.

Cooperation of participants

Today, almost all music education undertaken by orchestras includes concerts that allow pupils to establish personal contact with orchestral musicians. Pupils also get assigned more active roles on stage than they used to. In most orchestras, the musicians prepare for their new assignments independently. Music educators have learned to adapt their concepts for the musicians they work with. Their ability to deal with the needs of groups of musicians has improved as well.

A skilled music educator ideally gets to know the strengths and weaknesses of each orchestral musician over time and incorporates their individual talents into the project.

Not all musicians participate in the music education activities for schools or other demographic groups. In most cases, a quarter of the orchestra is particularly interested in this kind of work and is also qualified due to their peda-



WIE GELINGT
MUSIKVERMITTLUNG?

„We are trying
to develop that well-grounded
critical thinking adult.
That would be my success.“

gological skills and their ability to communicate. In big orchestras there are still musicians who ridicule music education efforts and who put up active and passive resistance against expanding such projects – their numbers are, however, negligible. On the other hand, there is an increasing number of dedicated musicians who want to play an active role in the creative planning of music education projects. They are also interested in professional development in this field and their ideas and thoughts are invaluable contributions when developing new projects.

In the USA, big orchestras have recently developed a new form of cooperation with artists commonly known as ‘teaching artists’. They supervise the education departments’ comprehensive long term music education projects with local schools. They work as independent contractors and are selected by the orchestra in an audition process. They are prepared for their assignments with in-depth training.

Educational aspects – process quality

Subject matter

Science of musical instruments is a central subject within all music education workshops which precede concerts. Orchestral musicians who visit schools almost always introduce their own instrument and explain design, technique, origin, instrument family and characteristics of timbre.

Musical Theory i.e. theory of musical forms, rhythm and theory of harmony is the basis of most creative workshops that deal with one particular work of one composer to encourage children and adolescents to compose and create

music. In most cases, no explicit reference to theory is made.

Biographies of musicians are less prevalent in music education workshops than in concerts for children, where they are used to introduce a narrative element. There are numerous concerts that concentrate on fascinating aspects of the lives of composers such as Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach or Johann Strauss II. The composers’ experiences are linked to the children’s personal experiences to raise interest in the composers’ work.

Vocal and instrumental skills are less central to music education projects than they are to singing and music classes. They are, however, relevant in long-term projects, where instruments and voice are used and when children and adolescents are supposed to improve their skills either through professional voice coaching or experimental vocal forms of expression. In such workshops, children and adolescents can also improve their level of technical expertise on simple instruments such as a mallet or rhythm instruments or on their own instruments, if they are used in the course of the project.

Musical Creativity is a most important subject matter in long-term music education projects, where children and adolescents are encouraged to create their own music, referencing a selection of musical parameters taken from important works of classical or modern music.

Cooperation with other art forms

When developing projects, which incorporate several art forms, silent power struggles about which art form ‘reigns supreme’ can result in tensions. In projects using dance or drama and even

more when using visual arts such as films or paintings, there is a risk that the music and its emotional impact are pushed into a subordinate role. ‚Mehrspartenhäusern‘ (theatres in German speaking countries that show opera, ballet and drama) usually prefer to develop projects that make use of the abilities of their own staff.

Cooperation with schools

Schools are generally very open to working with orchestras and concert organisers. How difficult it is to plan and incorporate music education projects into the curriculum, depends on the type of school (primary, secondary, college, etc), the organisational structure of the school, the availability of substitute teachers, the possibility of rescheduling classes and the general attitude towards cultural projects. Another decisive factor is the availability of financial support for long-term artistic projects from the education authorities. Teachers react very differently to extra-curriculum projects. Some prefer a type of cooperation where they contribute their own ideas, methods and approaches. The majority expects to be provided with a finished concept where they take on the role of a facilitator, who gives invaluable support as an expert of the local conditions and the distinctive characteristics of the pupils. Most of our interviewees view it as a sign of good quality, when they don’t just offer a project to be executed but develop an idea with a teacher. At the early stage of planning content and procedures, both sides usually benefit from their different cultural backgrounds.

Audience participation

Including body and voice: Dance is one of the elementary devices to invigorate a concert. Since space is usually limited, forms of ‘sitting dances’ or ‘standing dances’ are often created.

In music education workshops, dances are supposed to help feel a rhythm with the entire body and thus to be able to experience the complex rhythmic structures of a symphony or another orchestral work.

Sessions of body percussion led by a music educator or by musicians often help the audience to deepen their understanding of rhythmic structures or of musical forms such as canons or variations. Reproducing a rhythm with the body enables an intuitive understanding and its use in concerts is therefore very popular.

Likewise, musicians often ask the audience to join in when singing songs to evoke and intensify a communal feeling of making music together.

Children representing the audience on stage: Another popular approach is to select a child from the audience to step onto the stage and to play a key part in a storyline. That child might, for example, catch the thief, name an instrument or sing a song together with the presenter.

Children presenting results of preceding workshops: Integrating compositions by children that originated during preceding workshops is central to audience participation projects. The type of ‘dramaturgical thread’ used depends, amongst other things, on the pieces of music chosen for the concert. Most often, however, the children’s compositions are performed at the beginning of the concert, followed by the piece the

workshop was based on or on other pieces from the orchestra’s repertoire.

Artistic aspects – product quality

Dramaturgy

In the majority of cases, a recurring theme runs through the concert – a storyline, a concept of presentation or an artistic intervention – and connects the music to the world the children live in. Education managers and music educators distinguish themselves by having extensive knowledge about the interests, living conditions, trends, television programmes, movies, musical preferences and video games of their target groups and are able to refer to them in their projects.

Choice of music

For children and adolescents

The range of music, orchestras chose to play in concerts for children has widened considerably in recent years. In German speaking countries during the nineties, there was a focus on obvious works such as Sergei Prokofiev’s *Peter and the Wolf*, Camille Saint-Saëns’ *Carnival of the Animals* and Francis Poulenc’s *Babar the Elephant*. These works are still part of the general repertoire but the creativity and spirit of adventure of planning directors has increased and they now include the entire spectrum of the symphonic catalogue. All symphonic works are used today. They are either chosen for their musical content or because they relate to a specific non-musical topic of a workshop.

One concert organiser bases all his concerts for children on musical themes such as ‘Johann Sebastian Bach’, ‘Singing’ or ‘Folk Music’. He selects up to

20 short pieces: ‘Singing’ for example ties in Gregorian Chants, operatic arias, functional songs for work and ritual chants. A narrative connects all pieces of music to help draw attention to the next piece. The concerts are professionally staged and embellished by a choreography and light design.

With children and adolescents

The musical pieces selected for concerts with children and adolescents depend on the ensemble’s repertoire and on the children’s musical skills. This type of teamwork can lead participants to, for example, develop the plot of a mystery thriller. In the end, the viola player might discover the crucial piece of evidence to solve the case. Various pieces of music are collected, considered and finally chosen to develop a coherent and harmonious story line.

All interviewees agree that it is part of their job to open up as many stylistic musical possibilities as possible. They consider themselves an established part of the fine arts and use their experiences with western classical music to give orchestras and concert halls their identity. However, in their planning they often look for references of their subject matters in jazz, pop and world music.

Quality of the performance

Orchestras consider it a main priority to ensure the best possible performance quality and all interviewees emphasise that during preparation and rehearsals no difference must be made between concerts for children and concerts for adults. Their opinions differ, however, when it comes to the use of staging and the significance of stage presence of all

participants. They also have different views on whether music students participating in productions for children and adolescents can be classified as professional musicians. Particularly when involved in projects for small preschool age children, students of Early Childhood Music Education often add to the artistic team since they are knowledgeable about the needs of this age group and are trained to deal with them.

Quality of experience

Attending a concert not only provides musical experiences, cultural education and a sharpening of the perceptive skills, it also offers a time of entertainment and adventure. All interviewees consider it a crucial element in their approach that children, adolescents and families experience time spent in a concert hall as time shared. This shared experience can affect interpersonal communication but can also echo inside as a deeply individual experience.

What do education managers and music educators consider good quality? – 20 answers to the question ‘When does it work?’

- > ‘When the result feels well-rounded in an artistic and educational sense.’
- > ‘We are trying to develop that well grounded critical thinking adult. That would be my success.’
- > ‘I find that music education works when inside the listener something happens to the music.’
- > ‘Good quality in an education project means that it follows a dramaturgical concept, which keeps children interested. Most importantly, all partici-

- tion, all gimmicks, all jokes should serve to draw attention to the music.’
- > ‘The main purpose is the artistic quality and authenticity of a production. It is important that children deal with art in a genuine way and in an appropriate environment.’
- > ‘When I am in a concert, I feel if it is quality or not.’
- > ‘When all participants, musicians and clients alike have clearly understood their respective roles in the project and are at the right place at the right time!’
- > ‘We have a phenomenal orchestra that enjoys getting involved. If it were different, the performances would be trivial and arbitrary. The orchestra is the jewel in our crown, but it is always on a level playing field with the youngsters.’
- > ‘When other art forms are integrated into our work.’
- > ‘The people who actually do the educational work within the project are true to their line of work.’
- > ‘It’s all about opening children’s ears and fine-tuning their senses. But at the end of the day, they have their own opinions. They must decide and work and judge. We must not direct them but make them aware of the possibilities.’
- > ‘When you establish a relationship and spark excitement. My favourite feeling it to get to know people personally.’
- > ‘When we know what we want. Our goals have to be defined precisely, since they define all other aspects of a project.’
- > ‘Can I keep the children’s attention or am I losing it? It is like being a

- teacher. When things don’t work they have to ask themselves afterwards: What went wrong? What needs to be improved?’
- > ‘What distinguishes our projects is that we reach out to children and adolescents and touch them. We “pick them up where they are waiting”. We don’t overwhelm them but simply make music tangible in the truest sense of the word.’
- > ‘When it starts well and we all know what our goal is.’
- > ‘When they realise what it is we want to convey. It can be a sound or some formal structure. When they get it, it means the project is good quality.’
- > ‘Good quality means that good music is played in a way that is appropriate for the age and the abilities of the target groups and in a way that is entertaining.’
- > ‘In principle, I want to be in tune with the target group. I want to “pick them up where they are waiting and guide them from there to beyond”.’
- > ‘For me it has to be clear that music education is not some accessory that is “nice to have“, but something that management really wants.’

A GUIDE TO SELF-EVALUATION – AND SOME RECOMMENDATIONS

For the study, we talked to many education managers and music educators from orchestras and concert halls. We had in-depth discussions and got inspired by questions. An intense expert-conference half way through the study helped to structure and deepen our understanding of the subject matter.

The film documentary featuring five successful projects improved our awareness of the factors that affect the quality of such projects. All interviews were conducted in a friendly, open-minded and reflective manner – more than once, interviewees told us that our interest in the quality of music education encouraged them to make time for detailed reflection about its parameters. This reaction, in turn, encouraged us to compile guidelines based on what we have experienced and observed and the insights identified. These guidelines can be used in various ways.

HOW TO USE THE GUIDELINES

For the manager

The guidelines ask you to think about the ultimate goals your work is aiming for. They also encourage you in various ways to reflect on your latest projects. They might give you new ideas for your next project. You might also want to allow for a conscious moment of rest and to use mistakes or shortcomings to learn for the future. All new insights can be used to document and to evaluate your project.

For the team

The questions listed in the guidelines might be used as a basis for discussing your work with the team. Team meetings

can be held within your department, together with all other departments or together with all participants of the latest project (teachers, artists, freelancers, etc). If major changes within the organisation are on the horizon, perhaps consider hiring an external facilitator.

For the supervisor

Education managers and music educators often state that, although they are in constant contact with a large number of people, they are lone fighters when it comes to their actual work. The study wants to encourage the use of supervision to manage the pedagogical and organisational challenges in the complex world of music education and can serve as a tool to improve work satisfaction and self development. The guidelines provide a springboard for a supervisor to start the conversation.

We conclude with further practical advice, which, while we would not claim it to be complete, we hope can help to improve music education.

RECOMMENDATIONS

Recommendations to improve structural quality

- > Support from management is essential when establishing education projects in orchestras or concert halls.
- > Investing in a wide range of university courses for continued professional development in music education is indispensable to improve professionalism.
- > Education managers and music educators need a wide range of educational skills as well as an in-depth knowledge of social sciences and project manage-

ment. Both facets need to be cultivated and developed continually.

- > Internal PR is necessary to introduce all staff members to the concerns and goals of music education projects.
- > External PR and excellent cooperation with the marketing department are of equal importance.
- > Sustainable projects cannot be undertaken without adequate funding.
- > Music education can trigger changes in the field of education and hence in society. It therefore has the added responsibility to reach people who otherwise would never set foot inside a concert hall.
- > Professionalism in the field can be improved by networking with colleagues at a national and international level. The continual exchange of ideas in social networks is beneficial and can serve as a platform, from which to develop professionally.

Recommendations to improve process quality

- > The development stage is the key to a successful project. Joint conceptual planning with teachers, musicians and education managers as equal partners ensures the effectiveness of the team for later project stages.
- > To avoid armchair decisions and projects done by the numbers, it is worth taking a good look at the wants and needs of cooperating cultural and educational institutions.
- > Travelling is educational: even if time is limited, it pays to get to know different approaches – they might lead to new forms of collaboration.
- > Processes are often under an enormous time pressure – in the field as

well as in the office. Planning sufficient time for work shop units avoids stress, which is counterproductive when planning public performances.

- > Education managers and music educators don't have to know everything, but they need to know how to get expert advice when entering new territory (e.g. Early Childhood Music Education when planning a series of concerts for small children).

Recommendations to improve product quality

- > Concerts for children as well as concerts by children are a total work of art. They have a specific effect because they are put on stage with a specific artistic attitude and dramaturgical know-how. Again, education managers and music educators don't have to know everything, but they are responsible for the artistic fine tuning of their projects and for collaborating with professionals such as directors or light designers.
- > Engaging with art means to be open to experiment and to deal with all aspects of what is being created. Music education projects may contain elements of experiment to sensitise children and adolescents to the power and the fragility of artistic messages.
- > Although tried and tested schemes are being established, venturing onto new paths is essential. Only continuous development and incessant challenge can guarantee quality in music education.

¹ Other popular names for education departments are: 'Children and Youth Projects', 'Music Education' or names such as 'LSO Discovery' (London Symphony Orchestra) or 'Horizons' (Lucerne Symphony Orchestra).



ANHANG

DIE KUNST, MUSIK ZU VERMITTELN

5 BEISPIELE AUS DER PRAXIS (DVD)

Gelungene Musikvermittlung und Konzertpädagogik ist in vielerlei Hinsicht klangvoll, sinnlich und von der Lebendigkeit des Publikums und der Teilnehmer getragen. Unsere Filmdokumentation versucht, Momente dieser Präsenz einzufangen und Aspekte von Qualität unmittelbar zu zeigen – als Nachlese finden Sie hier die ausführliche Beschreibung der 5 Beispiele aus der Praxis:

I. EINE TÜTE KLANG MUSIKFABRIK UND KÖLNERKINDERUNI LEITEN EINE EXPEDITION ZU KARLHEINZ STOCKHAUSEN FÜR KINDER AB 8 JAHREN.

Projektzeitraum:

April bis September 2010,
insgesamt 15 Termine
mit Workshops, Probenbesuchen,
Exkursionen und Konzerten

Drehtage:

1. und 2. Mai 2010

Drehort:

Köln (D)

Teilnehmer:

18 Kinder zwischen 8 und 13 Jahren

Leading Team:

Ursula Pietsch-Lindt, Konzept und
Organisation
KölnerKinderUni
Lukas Hellermann, Projektmanager
musikFabrik

Mitwirkende Musiker:

Peter Veale, Oboe
Melvyn Poore, Tuba

Beteiligte Institutionen:

musikFabrik
KölnerKinderUni

Kurzbeschreibung

Seit einigen Jahren besteht eine Partnerschaft zwischen der KölnerKinderUni und der musikFabrik, die sich gemeinsam der Vermittlung Neuer Musik an Kinder widmet. 2010 stand Karlheinz Stockhausen im Mittelpunkt des engagierten mehrmonatigen Programms „Eine Tüte Klang“, das aus insgesamt drei Teilen bestand und zu dem sich 18 Kinder angemeldet hatten, um an Wochenenden und während der Schulferien Stockhausens Musik kennenzulernen, elektronische Musik zu erzeugen und selbst musikalisch aktiv zu werden.

Im ersten Teil hörten und erfuhren die Kinder, wie Stockhausen elektronische Klänge entwarf und in seinen Kompositionen verarbeitete. Gemeinsam mit zwei Musikern der musikFabrik nahmen sie selbst Klänge aus der Umgebung auf, veränderten sie am Computer und experimentierten mit ihrer eigenen elektronischen Musik. In dieser ersten Phase erfuhren sie spielerisch, wie sich musikalische Reihenkonstruktionen entwickeln. Sie hörten eine Probe der musikFabrik zu Stockhausens „Hymnen“ (Elektronische und Konkrete Musik, 1966/67) und verarbeiteten ihre Eindrücke in Bildern.

Im zweiten Teil stand die Person Karlheinz Stockhausen im Mittelpunkt: „Wie realisiert sich der Berufswunsch Komponist im 20. Jahrhundert?“ und „Wie lebt ein Komponist?“ waren die Fragen, die im Rahmen von Kindervorlesungen und

einer Expedition zur Stockhausen-Stiftung für Musik nach Kürten gestellt und beantwortet wurden.

Der dritte Teil rückte die Kinder selbst ins Zentrum, die gemeinsam mit den Musikern der musikFabrik ihre eigene Komposition mit elektronischen Klängen entwarfen und im Rahmen des bundesweiten Projektes „sounding D“ des Netzwerks Neue Musik der Öffentlichkeit präsentierten und am 4. September 2010 ihre Diplome der KölnerKinderUni in Empfang nahmen.

Besondere Aspekte der Musikvermittlung

Dieses Projekt sticht aus der Vielzahl der Vermittlungs-Workshops hervor, weil es sich einem anspruchsvollen Thema – der seriellen Kompositionstechnik und der Verarbeitung elektronischer Klänge – für Kinder von 8 bis 13 Jahren aus vielfältiger Perspektive nähert und sich dafür ein halbes Jahr Zeit nimmt. Zunächst steht die Musik selbst im Zentrum, wird unvoreingenommen und in konzentrierter Atmosphäre gehört und anschließend im eigenen Tun analysiert. Reihentechnik wird als Spiel vermittelt, das sich den Kindern nach vorgegebenen Regeln selbst erklärt, Klänge werden gesampelt und verändert und diese Erfahrungen wiederum zu einer Komposition von Stockhausen, „Hymnen“, in Beziehung gesetzt. Dieser erste Workshop-Schwerpunkt verankert Stockhausens ästhetischen Zugang ganz selbstverständlich bei den Kindern und wird anschließend in der Auseinandersetzung mit seinem Leben und Wirken als Komponist auch kultur- und zeitgeschichtlich widergespiegelt. Während aller Phasen arbeiten die Kinder mit ihren eigenen Klängen und kompositorischen Elementen, um

diese zuletzt zu einer gemeinsamen Komposition zusammenzubauen. Beim abschließenden Konzert können die Kinder ihre eigene ästhetische Gestaltungskraft einer größeren Öffentlichkeit präsentieren.

Für unser Filmteam war es offensichtlich, dass die Kinder sich mit Ernsthaftigkeit, Entdeckerfreude und Experimentierlust auf das Thema eingelassen haben und in ihrem Forschen von den Projektleitern ernst genommen wurden.

Warum ist das Projekt gelungen?

Eine langfristige Kooperation im Netzwerk trägt Früchte – Aspekte zur Strukturqualität

Die Verankerung der ambitionierten Kooperationsprojekte von musikFabrik und KölnerKinderUni entsteht auf einem kulturellen Nährboden, der von vielen Kräften getragen wird – nicht zuletzt von „ON Neue Musik Köln“, einem Netzwerk von 30 Kölner Institutionen und Akteuren im Bereich Neue Musik, die die Vermittlung zeitgenössischer Musik vorantreiben und viele Bevölkerungsgruppen erreichen möchten. „ON Neue Musik Köln“ wird in diesem Bestreben von der Kulturstiftung des Bundes unterstützt.

Seit 2002 sammelt die musikFabrik bei der Vermittlung Neuer Musik an Kinder und Jugendliche vielfältige Erfahrungen: Im Rahmen dieser Projekte werden CD-ROMs und Radiosendungen produziert, Lehrerfortbildungen angeboten und Response-Projekte durchgeführt. Gemeinsam mit der KölnerKinderUni ist es möglich, regelmäßig Ansätze zu verfolgen, die sowohl spielerische, musikpädagogische und musiktheoretische Fragen umkreisen und zur Diskussion stellen.

Beide Institutionen sehen sich als Teil eines größeren Netzwerkes, das ihre Arbeit nachhaltig und breitenwirksam machen kann und stehen deshalb in regelmäßigem kommunikativem Austausch mit den Netzwerkakteuren von „ON Neue Musik Köln“.

Expeditionsleiter und Expeditionsteilnehmer begegnen einander auf Augenhöhe – Aspekte zur Prozessqualität

Die Konzeption von „Eine Tüte Klang“ ist von einer Haltung getragen, die Vermittlung nicht als „Übermittlung“ von Wissen und musikalischen Fertigkeiten und Kompetenzen an junge Menschen begreift, die dadurch bereichert werden sollen, sondern als einen in beide Richtungen offenen Prozess des Aushandelns, in dem alle Beteiligten stets agierende Subjekte sind und niemals rezipierende Objekte: „So werden der Anspruch und die konstruktive ‚Zumutung‘, die in jeder ernsthaften konzertpädagogischen Arbeit enthalten sind – Neugierde und Offenheit wecken zu wollen, Kinder oder Jugendliche mit einer für sie fremden Kultur zu konfrontieren –, bei dieser Projektform postwendend an die Absender zurückgegeben: an uns Komponisten, Konzertpädagogen und Musiker. Wir als Vertreter einer eingeschworenen Szene müssen uns in diesem Projekt den Blick von außen gefallen lassen und lernen, an uns fremden Maßstäben gemessen zu werden.“⁴¹

Entschlüsseln, Erforschen, Gestalten – Aspekte zur Produktqualität

Wie kann man das Produkt eines so vielschichtigen Prozessverlaufs beschreiben? Das abschließende Konzert führt eindrucksvoll vor Augen und Ohren, wie

die Kinder mit den vorher erworbenen Kompetenzen und den gemeinsam mit den Musikern und der Projektleiterin erarbeiteten Annäherungen eigenständig gestaltend umgehen. Dennoch ist jede Phase des Projektverlaufs auch ein Zwischenprodukt auf einem Weg zur Entschlüsselung von Stockhausens Musik: die Probenbesuche, das Spiel zur Reihentechnik, die Exkursion zur Stockhausen-Stiftung für Musik, die Vorlesungen an der Universität zu Köln, die Erarbeitung einer eigenen Komposition – jedes Element bedeutet eine Wegmarke auf dieser ästhetischen Expedition. Für die Qualität der Produkte sorgen alle Beteiligten: die Musiker der musikFabrik, die sich die Nächte um die Ohren schlagen, um die gesammelten Klänge der Kinder für den nächsten Tag auf Computerstationen verfügbar zu machen, die Projektleiterin der KinderUni, die nach immer neuen ganzheitlichen Formen der Vermittlung von Inhalten sucht und nicht zuletzt die Kinder, die ganze Wochenenden und Ferienzeiten mit dem Erforschen für sie fremder Musik zubringen – weil Musik nicht nur Spaß bedeutet, sondern auch Erkenntnis.

II. OUT AND ABOUT
DAS ROYAL SCOTTISH NATIONAL
ORCHESTRA INITIIERT BEGEGNUNGEN
MIT DER BEVÖLKERUNG.

Projektzeitraum:
2. bis 6. März 2010

Drehtage:
2. und 3. März 2010

Drehort:

Aberdeen (GB)

Teilnehmer:

Schulkinder, Jugendliche,
Senioren, Kinderpatienten
im Krankenhaus

Leading Team:

Ellen Thomson,
Director of Education and
Community Partnerships
Rachel Bull, Community
Partnerships Manager
Lyn Underwood, Education Manager

Mitwirkende Musiker:

*Heathryburn Primary School &
Northfield Community Centre:*
Davur Magnussen, Posaune
Janet Richardson, Querflöte
John Clark, Kontrabass

Balnagast Residential Care Home:
Duncan Swindells, Klarinette
Rosina Alter, Fagott
Jane Reid, Violine

Royal Aberdeen Children's Hospital:
Katy MacKintosh, Oboe
Fiona West, Violine
Martin Gibson, Schlagwerk

Torry Academy:

Octomore Quartet:
Sophie Lang und Alison McIntyre,
Violinen
Lisa Rourke, Viola
Pauline Argondizza, Violoncello

... sowie alle übrigen Mitglieder des Royal Scottish National Orchestras (RSNO) an 60 weiteren Spielorten wie Schulen, Gemeindezentren, Altersheimen, Jugendzentren und niederschweligen Konzertorten in Aberdeen und Aberdeenshire.

Beteiligte Institutionen

(die im Film dokumentiert sind):
Heathryburn Primary School
Northfield Community Centre
Balnagast Residential Care Home
Royal Aberdeen Children's Hospital
Torry Academy

Kurzbeschreibung

Seit sechs Jahren verbringt das Royal Scottish National Orchestra (RSNO) jeweils eine Woche im Jahr „Out and About“² in einem anderen schottischen Bezirk und kommt damit seiner Verantwortung als nationales Orchester für ganz Schottland nach.³ „It's been a pleasure for us all to spend a week in Aberdeen and Aberdeenshire exploring, experiencing and enjoying music-making together“, schreibt das Orchester in seiner Dokumentationsbroschüre. Als begleitendes Filmteam, das nur einen kleinen Ausschnitt der gesamten Wochenaktivitäten mitverfolgen konnte, möchten wir diese Grundhaltung der Musiker gerne bestätigen.

An unseren beiden Drehtagen dokumentierten wir die Arbeit der verschiedenen Musiker-Teams in einer Grundschule, einer Akademie der Sekundarstufe, einem Jugendzentrum, einem Altersheim und einem Kinderspital:

An der Grundschule fand ein zweistündiger Workshop statt, der die drei Instrumente Posaune, Querflöte und Kontrabass vorstellte und der von den Musikern dazu genutzt wurde, auf vielfältige Weise mit den Kindern ins Gespräch zu kommen – über Themen wie etwa die unterschiedlichen Arten der Klangerzeugung, die musikalischen Interessen der Kinder und Musiker oder die überraschende Tatsache, dass das RSNO für zahlreiche Einspielungen von Filmmusik und Musik für Videospiele prämiert wurde, eine kommunikative Brücke zwischen der Welt der Orchestermusiker und jener der Kinder.

An der Akademie der Sekundarstufe initiierte ein Streichquartett des Orchesters eine erste Zusammenkunft aller jugendlichen Streicher des umliegenden Bezirks, um einen Impuls zur Gründung von kammermusikalischen Ensembles zu geben. Zu diesem Zweck studierten die Musiker einen Nachmittag lang mit den Kindern ein einfaches schottisches Volkslied ein, das die Kinder gemeinsam mit dem Streichquartett am Abend für Eltern und weitere Besucher eines kostenlosen Konzerts präsentierten – im Rahmen eines von den Musikerinnen des Streichquartetts moderierten Kammermusik-Abends.

Für Jugendliche bereitete ein Musiker-Team einen Workshop zum Thema „Musik in Videospiele“ vor. Allerdings wurde dieser Workshop spontan in einen zum Thema „Band-Coaching“ umgewidmet, da keine Jugendlichen für den Videospiele-Workshop im Jugendzentrum erschienen – jedoch probte dort gerade eine Band für einen Wettbewerb. In einer wechselseitigen Annäherung wurden unterschiedliche Bühnenerfahrungen

gen ausgetauscht, Tipps zur Verfeinerung des Auftritts gegeben, und es wurde überraschend festgestellt, welche rhythmischen Beziehungen zwischen der Musik von Igor Strawinsky und zeitgenössischem Rock zu entdecken sind.

Im Altersheim fand ein sogenanntes „Informal Concert“ statt – in der Aula der Einrichtung versammelten sich alle mobilen Senioren und lauschten einem moderierten Medley aus Klassik- und Musical-Hits sowie schottischen Volksweisen. Vor allem die Volksweisen berührten die Senioren besonders und regten sie zum leisen Mitsingen, Mitklatschen und Mitwippen an.

Einige Musiker des RSNO haben über Jahrzehnte spezifische Erfahrungen mit musikalischer Interaktion in Krankenhäusern gesammelt. Ihre sensible Art der Kontaktaufnahme zu schwerkranken Kindern, deren Eltern und dem Pflegepersonal des Kinderkrankenhauses von Aberdeen ließen ihr Können als Musiker und ihren zwischenmenschlichen Instinkt gleichermaßen zum Ausdruck kommen. Ihre musikalischen Interventionen sind nicht mit Musiktherapie zu verwechseln, sondern bedeuten punktuelle Berührungen und Kommunikationsakte durch Musik zwischen Künstlern und kranken Menschen sowie deren Angehörigen.

Besondere Aspekte der Musikvermittlung

Das Royal Scottish National Orchestra zeigt exemplarisch, dass Musikvermittlung nicht nur bedeutet, die Werke des Orchesterrepertoires für so viele Menschen wie möglich zugänglich, verständlich und bedeutungsvoll zu machen. Als Musiker, die ihren Beruf meisterhaft beherrschen und lieben, treten die Mitglieder des Orchesters auch auf vielfältige

Weise in zwischenmenschlichen Kontakt mit anderen Menschen. Für diese Kontaktaufnahme werden Bevölkerungsgruppen identifiziert, die entweder nicht zu den Konzerten des Orchesters kommen können, weil sie zum Beispiel im Krankenhaus, Altersheim oder Gefängnis sind, oder Gruppen wie Kinder und Jugendliche, denen im persönlichen Gespräch und in der musikalischen Interaktion zunächst Interesse vonseiten der Musiker entgegengebracht wird. In einem zweiten Schritt werden gemeinsam mit den Kindern und Jugendlichen auf vielfältige Weise musikalische Annäherungen gesucht. Als Teil der Gesellschaft sieht das Orchester seine Aufgabe nicht ausschließlich darin, im Rahmen von Orchesterkonzerten höchste musikalische Qualität zu bieten, sondern mit dem gleichen hohen Anspruch an unüblichen Orten als Musiker und Menschen wirksam zu sein.

Warum ist das Projekt gelungen?

„Education and community projects“ als zentrales Anliegen des Orchesters – Aspekte der Strukturqualität

Musikvermittlung an Schulen und für unterschiedliche Bevölkerungsgruppen spielt für das RSNO wie für viele britische Orchester eine zentrale Rolle. Wir wählten dieses Orchester für unsere Filmdokumentation, weil die Fokussierung auf eine Woche im Jahr, die zur Gänze der Musikvermittlung gewidmet ist, einzigartig zum Ausdruck bringt, welche vielfältigen Wege Musikvermittlung einschlagen und wie sich ein Ensemble für die Gesellschaft öffnen und anderen dabei Musik erschließen kann. Selbstverständlich bietet das RSNO während der

Saison auch alle sonst üblichen Formate der Musikvermittlung wie Konzerte für Kinder und Jugendliche, Workshops an Schulen, moderierte Konzerte für Erwachsene oder Coaching von hochbegabten Instrumentalisten an.

Möglich wird dieser Ansatz durch eine jahrzehntelange Verankerung der Musikvermittlung im Herzen des Ensembles und gewachsene Strukturen innerhalb des Managements. So nehmen zwei Drittel aller Orchestermitglieder an den verschiedenen Programmen der Musikvermittlung teil. Ihnen steht dafür ein umfassendes Angebot an internen Schulungen und Fortbildungen zur Verfügung, das ebenso vom administrativen Teil der Musikvermittlungs-Abteilung genutzt wird. Aus diesem Erfahrungsschatz für alle kristallisieren sich nun besondere Fähigkeiten einzelner Musiker heraus, die selbst wieder zu Coaches in Projekten werden oder ihre kommunikativen und pädagogischen Begabungen, zum Beispiel in der Arbeit an Kinderkrankenhäusern, weiter professionalisieren.

Schottische Volksmusik wird als gemeinsame musikalische Sprache genutzt – Aspekte zur Prozessqualität

In fast allen Projekten, die wir begleiten durften, spielte die Volksmusik eine wesentliche Rolle, um in musikalische Interaktion zu treten: Bei Schülern und Senioren regte sie zum Mitsingen und Mittanzen an, bei den Instrumentalisten zum Mitspielen mit den Profis, und im Kinderkrankenhaus half die Volksmusik mit, bei den Kranken und ihren Angehörigen Räume jenseits des Spitalalltags zu öffnen. Schottische Volksmusik entfaltet in Liedern und Tänzen authentische Gefühle von Freude, Lebenslust, Trauer

und Sehnsucht in einer Sprache, die allen Beteiligten unmittelbar zur Verfügung steht, und bietet sich daher als ideales Kommunikationsmittel an.

Alle Projekte waren kurze Workshops bzw. „informal concerts“, die nicht auf kontinuierliche Begleitung einer Gruppe ausgerichtet waren, sondern Impulse setzen wollten – bis hin zum Aufbau eines Streicher-Ensembles, das Kammermusik spielt, auch wenn das Orchester wieder in seine Heimatstadt zurückgekehrt ist.

Die authentische Haltung der Musiker vermittelt Qualität – Aspekte zur Produktqualität

Alle Workshops und Interventionen boten keine neuen Ansätze oder überraschenden Methoden der Herangehensweise, sondern bestachen in erster Linie durch die authentische Haltung der Musiker im Verlauf der Arbeit mit Kindern, Jugendlichen und Senioren. Jeden Moment waren aufseiten der Musiker Engagement und Lust auf Kontakt und Austausch spürbar, ihre Neugier gegenüber den Interessen der Kinder und Jugendlichen erschien in keiner Weise künstlich oder als Mittel zum Zweck eingesetzt. Im Zentrum standen immer die Bedeutung des Augenblicks und die umfassende Bereitschaft, diesen Augenblick zu einer bleibenden Erinnerung bei den Teilnehmern werden zu lassen.

III. TSCHAIKOWSKY'S LAST WALTZ JUGENDLICHE ENTWERFEN GEMEINSAM MIT DEN WIENER PHILHARMONIKERN EINE „KLINGENDE KONZERT- EINFÜHRUNG“.

Workshop im Rahmen der Musikvermittlungs-Reihe „passwort:klassik“ der Wiener Philharmoniker

Projektzeitraum:

April bis Juni 2010. In diesem Zeitraum fanden insgesamt 8 ein- und zweistündige Musikworkshops und 4 vierstündige Workshops zur Choreographie sowie Durchlaufprobe, Generalprobe und Aufführung statt.

Drehtage:

16. und 17. Juni 2010

Drehort:

Wien (A)

Teilnehmer:

Schulzentrum Friesgasse, 1150 Wien / 9. Schulstufe AHS. Christa Oprießnig und Martin Nowak, Lehrende für Musikerziehung, Gymnasium Rosasgasse, 1120 Wien / 8. Schulstufe AHS. Claudia Essert, Lehrende für Bildnerische Erziehung

Leading Team:

Hanne Muthspiel-Payer, Leitung „passwort:klassik“
Bettina Büttner-Krammer, Organisation „passwort:klassik“
Wilfried v. Poppel, freier Choreograph

Mitwirkende Musiker:

Walter Auer, Flöte
Christian Frohn, Viola
Beatrix Kiss, Fagott
Wolfgang Lintner, Horn
Daniel Ottensamer, Klarinette
Erich Schagerl, Violine

Beteiligte Institutionen:

Wiener Philharmoniker
Schulzentrum Friesgasse
Gymnasium Rosasgasse

Kurzbeschreibung

Schüler aus zwei Wiener Gymnasien entwickelten zu einem Konzert der Wiener Philharmoniker für das Publikum eine „Klingende Konzerteinführung“. Auf dem Programm stand die Symphonie Nr. 6 von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky, die „Pathétique“. Das Projekt dauerte insgesamt drei Monate und begann mit ausführlichen Recherchen der Schüler unter Anleitung von Hanne Muthspiel-Payer und den beiden Musikerziehern der Schulklassen: Wie verlief das Leben des Komponisten, was gibt es Wissenswertes zur Phase der Komposition seiner letzten Symphonie zu entdecken, welche Rolle spielte die Beziehung zu seiner Mäzenin Nadeschda von Meck? Was bleibt im Bereich der Vermutung, was ist abgesichertes Wissen? Und vor allem: Welche Bedeutung haben diese Aspekte für Wiener Jugendliche, wenn sie Tschaikowskys Musik hören? Die Fülle an zusammengetragenen Fakten wurde von den Schülern auf ihre Tauglichkeit zur Vermittlung für Erwachsene untersucht, und Überlegungen zu adäquaten Darstellungsformen wurden angestellt:

- > Aus Tschaikowskys Biographie entstand ein Rap.
- > Aus fiktiven Tagebucheintragungen der Schüler zu Liebe, Sehnsucht und Einsamkeit des Komponisten und Originalzitatens seiner Zeitgenossen entwickelte sich eine performative Sprechcollage.
- > Musikalische Bezüge zwischen Tschaikowskis Lehrer Nikolai Rimski-Korsakow und seiner Symphonie Nr. 6 wurden hergestellt, ein Chorstück von Rimski-Korsakow wurde einstudiert.
- > Die Schüler fanden ästhetische Verbindungen zwischen dem Werk von

Wassily Kandinsky und jenem Tschaikowskys und drückten diese in eigenen Visualisierungen zur „Pathétique“ aus.

- > Zuletzt kristallisierte sich eine Interpretation des 2. Satzes der Symphonie als ausdrucksstarke Choreographie heraus.

Bei der Erarbeitung dieser Elemente für die „Klingende Konzerteinführung“ wurden die Schüler von Hanne Muthspiel-Payer, den Musikern der Wiener Philharmoniker, dem Choreographen und den jeweiligen Musik- und Kunstpädagogen an den Schulen unterstützt. Das inszenierte Gesamtkunstwerk wurde eine Stunde vor dem Konzert der Wiener Philharmoniker im Gläsernen Saal des Musikvereins Eltern und Freunden sowie dem Publikum des anschließenden Konzerts präsentiert.

Besondere Aspekte der Musikvermittlung

Das Konzept zur „Klingenden Konzerteinführung“ arbeitet mit einer Verknüpfung vielerlei Zugänge zu einem symphonischen Werk des klassischen Repertoires. Die Schüler werden im Verlauf des Prozesses von Projektteilnehmern, denen etwas vermittelt wird, zu Experten, die etwas vermitteln möchten, und nutzen dafür ihre unterschiedlichen ästhetischen Begabungen und ihre eigene Wissbegierde. Durch die Möglichkeiten, sich dem Werk über die Ausdrucksfähigkeit des eigenen Körpers in Gestalt der Choreographie, durch das Komponieren und Interpretieren eines Rap, durch das Verfassen von lyrischen Texten, das Singen im Chor und das Malen von Bildern zu nähern, sind die Schüler aufgefordert, ihren eigenen Neigungen nachzugehen

oder sich bewusst auf unbekanntes Terrain zu begeben.

Die Konzertpädagogin, die Musiker, der Choreograph und die Lehrer werden zu Coaches in einem gemeinsamen Prozess der Aneignung eines Musikstücks, das sowohl Intellekt, Emotion als auch ästhetische Gestaltungskraft anspricht.

Die öffentliche Präsentation, die nicht nur für Eltern und Freunde, sondern auch für das Publikum der Wiener Philharmoniker konzipiert wird, ermächtigt die Schüler, den Erwachsenen in ihrer Expertenschaft zu diesem Werk selbstbewusst gegenüberzutreten.

Warum ist das Projekt gelungen?

Teamwork von Musikvermittlern, Musikern und Lehrern an den Schulen – Aspekte zur Strukturqualität

Das Projekt wird in einen detailliert ausgearbeiteten organisatorischen Rahmen eingebettet, der sowohl das gesamte Musikvermittlungs-Programm der Wiener Philharmoniker im Auge behält⁴ als auch die Gegebenheiten und Bedürfnisse an den Schulen ausreichend berücksichtigt. Die Lehrenden der Schule sind mit ihrem musikpädagogischen und kunstpädagogischen Know-how in die Entstehung des konzeptiven Verlaufs eingebunden und in der Entwicklung der einzelnen Projektteile willkommene Partner.

Die beteiligten Musiker der Wiener Philharmoniker stellen sich im Projektverlauf als Interpreten, als musikalische Ratgeber und als Mitwirkende bei den kompositorischen Arbeiten der Schüler zur Verfügung und verstärken durch ihre künstlerische Präsenz die Qualität der „Klingenden Konzerteinführung“. Sie übernehmen dabei Rollen, die sie au-

thentisch ausfüllen können und die das Engagement der Wiener Philharmoniker auf persönliche Weise zum Ausdruck bringen.

Ein Schlüsselwerk der Romantik vermitteln – Aspekte zur Prozessqualität

Einen „Hit“ des romantischen Repertoires zum Thema eines Musikvermittlungs-Workshops zu machen birgt Vor- und Nachteile: Einerseits bietet die „Pathétique“ ideale Anknüpfungspunkte an das Lebensgefühl pubertierender Jugendlichen, wenn von Liebe auf Distanz, Trauer und Einsamkeit die Rede ist und sie sich den Jugendlichen in ihrer bildhaften Klangsprache unmittelbar öffnet. Andererseits führen Werke der Neuen Musik oft in unverfrorener Weise zu eigenständigen musikalischen Ergebnissen, die selbstbewusst und zeitgenössisch den Referenzwerken gegenübergestellt werden können.

So bietet der Ansatz dieses Projekts, sich über vielfältige ästhetische und musikhistorische Wege dem Werk zu nähern und dabei sowohl eigene musikalische Ausdrucksformen wie einen Biografie-Rap zu wählen als auch die Klangsprache von Tschaikowsky und seiner Zeit nachzuempfinden, einen idealen Ausweg. Dass dabei ebenso körperliche Ausdrucksformen wie Tanz und bildnerische Arbeiten wie großflächige Malerei integrativ einbezogen werden, trägt zum Anspruch einer interdisziplinären kunsthaften Musikvermittlung bei, die im Endergebnis der „Klingenden Konzerteinführung“ eingelöst werden kann.

„Die klingende Konzerteinführung“ – Aspekte zur Produktqualität

Wer misst künstlerische Qualität inner-



halb eines konzertpädagogischen Projekts? Zu den Ergebnissen von Musikvermittlungsprojekten gibt es kaum journalistischen oder künstlerischen Diskurs und damit auch wenige Parameter zur Bewertung von rein künstlerischen Kriterien, zum Beispiel der kompositorischen Qualität eines selbstkomponierten Rap oder der interpretativen Ausdruckskraft in der Annäherung an Tschairowsky. Diese Kriterien könnten sich auch nur auf die spezifische Begabung der beteiligten Schüler beziehen und wenig zur Qualität von Musikvermittlung aussagen, die Dramaturgie und die Inszenierung der „Klingenden Konzerteinführung“ jedoch sehr wohl:

Die Einführung wurde mit einem Vokalcluster eröffnet, der in die Stimmung des ersten Satzes der Symphonie einführte und mit selbstverfassten Texten und Originalzitaten aus der Entstehungszeit des Werkes die Themen Tod, Sehnsucht und Liebe vertiefte. Ein Rap fasste die wesentlichen Punkte aus Tschairowskys Biografie zusammen und leitete zum zweiten Satz über, dessen 5/4-Takt die Schüler zu einem tänzerischen Teil inspirierte. Ein Hochzeitslied von Nikolai Rimski-Korsakow gewährte Einblick in das Verhältnis des Lehrers zu seinem Schüler Tschairowsky, und über Visualisierungen zur „Pathétique“ wurden Querverbindungen zur bildenden Kunst dieser Zeit hergestellt.

Den roten Faden der „Klingenden Konzerteinführung“ bildete die Vermittlung von Stimmungen, die die Jugendlichen in der Symphonie entdecken konnten und die sie künstlerisch in vielerlei Facetten vertieften.

Dass ihnen für die Präsentation ein professioneller Rahmen im Wiener Musikverein zur Verfügung gestellt wurde, zeigt das Bestreben der Wiener Philharmoniker, Jugendlichen im Rahmen von Musikvermittlungsprojekten den Wert einer Beschäftigung mit Musik zu verdeutlichen – aber auch, wie wertvoll den Wiener Phil-

Emmanuel Gomado, Trommel, Tanz
 Deutsche Kammerphilharmonie
 Bremen

Beteiligte Institutionen:
 Deutsche Kammerphilharmonie
 Bremen
 Gesamtschule Bremen-Ost

**IV. AFRIKA KOMMT!
 DIE DEUTSCHE KAMMERPHILHARMONIE
 BREMEN VERMITTELT KULTUR IM
 STADTTEIL.**

Projektzeitraum:
 Jänner bis Mai 2010

Drehtage:
 17. und 18. Mai 2010

Drehort:
 Bremen (D)

Leading Team:
 Alexander Shelley, Dirigent und
 Leiter des Zukunftslabors der Deutschen
 Kammerphilharmonie Bremen
 Silke Lange, Regie
 Christin Bokelmann, Kostümbild
 Lea Dietrich, Bühnenbild
 Nicole Centmayer, Education und
 Projektmanagement

Mitwirkende:
 Schüler der Gesamtschule
 Bremen-Ost (GSO)
 Morphius Eurapson-Quaye (Ghana)
 und Schüler des Centre for Talent
 Expression Gospel-Chor aus
 Bremen-Tenever „Joy of the Lord“
 Simon Zigah, Chronist
 Mike Herting, Piano

harmonikern die Vermittlung ihrer Musik
 an Kinder und Jugendliche ist.

Kurzbeschreibung

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen und die Gesamtschule Bremen-Ost im Stadtteil Osterholz-Tenever verbindet bereits eine mehrjährige erfolgreiche Zusammenarbeit, seit das Ensemble einen großzügigen Proberaum in der Schule bezog und ein regelmäßiger Austausch zwischen Musikern, Lehrern und Schülern auf vielerlei Arten stattfindet.

2010 wagten sich beide Partner zum zweiten Mal über ein großes, mehrmonatiges Projekt, das im Rahmen eines Open Airs mitten im Stadtteil präsentiert wurde.

Osterholz-Tenever hat einen hohen Anteil an Migranten aus Ghana. Deshalb wählten die Partner ein Projekt, das eine Geschichte über Afrika – „Der Chronist der Winde“ von Henning Mankell – in den Mittelpunkt rückt und sich gleichzeitig afrikanischer Alltags- und Gegenwartskultur auf künstlerisch-kreative Weise annähert.

Zehn Klassen der Gesamtschule Bremen-Ost sangen, tanzten, kochten und trommelten gemeinsam mit Experten aus Afrika, die zum Teil in der Schule als Reinigungskräfte arbeiten oder im Mütterzentrum von Tenever aus der Nähgruppe Requisiten beisteuerten. Die Vorbereitun-

gen für das Open Air „Afrika kommt“ begannen im Mai 2010. Die Geschichte handelt von einem afrikanischen Straßenjungen, der, im Sterben liegend, seine Lebensgeschichte erzählt. Zur Aufführung gelangte eine dramatisierte Fassung, in der ein professioneller Schauspieler den Erzähler spielte und alle anderen Rollen mit Kindern und Jugendlichen besetzt waren. Das Bühnenbild wurde gemeinsam mit den Schülern der Gesamtschule Bremen-Ost entwickelt und umgesetzt.

Die Musik setzte sich aus mehreren Teilen zusammen: Musiker des ghanaischen „Centre for Talent Expression“ reisten an, um mit den Schülern und den Musikern der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen gemeinsam verbindende Trommelelemente einzustudieren. Dazu kamen Werke der zeitgenössischen afrikanischen Komponisten Abdoullah Ibrahim, Obo Addy, Foday Musa Suso und Kevin Volans zur Aufführung. Außerdem erhielt der Komponist Paul Gladstone Reid einen Kompositionsauftrag für eine Musik zu „Chronist der Winde“, in die ein Jazztrio, ein Schülerchor, Rapper und die Holzbläser der Schule integriert wurden.

Am 20. und 21. Mai 2010 wurde die Produktion in einem Open Air mitten im Stadtteil uraufgeführt und vernetzte sowohl in der Vorbereitung als auch in der Durchführung nicht nur Schüler und Profis sowie Deutsche und Ghanaer, sondern ebenso Eltern und Angehörige, die ins Catering, die Kostümanfertigung, die Einstudierung eines Gospelchores und in die Öffentlichkeitsarbeit involviert waren.

Besondere Aspekte der Musikvermittlung Musikvermittlung wird von der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen als

Kommunikationsform begriffen, die sowohl Kulturelle Bildung, Lebensart, Gesellschaftspolitik, kulturelle Partizipation als auch interdisziplinäre Kunstvermittlung verbindet. Projekte wie „Afrika kommt!“ oder „Faust II“ (2009) gehören zum „Zukunftslabor“ des Ensembles, das Begegnungen zwischen Menschen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen und verschiedenen Kulturen und Religionen initiieren möchte. „Think big“ und „Act local“ sind die Leitlinien dieser Arbeit, die im Bremer Stadtteil Osterholz-Tenever in unmittelbarer Nähe des Orchesters und der Schule, in der das Orchester beheimatet ist, stattfindet.

Seit 2008 ist Alexander Shelley künstlerischer Leiter des „Zukunftslabors“. Laut britischer Presse gilt er als „einer der aufregendsten und talentiertesten Dirigenten seiner Generation“ – dieses künstlerische Charisma und sein Talent, als knapp 30-Jähriger auf Augenhöhe mit jungen Menschen zu arbeiten, verbinden die obengenannten vielfältigen Kommunikationsformen der Vermittlung zu einem Gesamtkunstwerk mit überregionaler Ausstrahlung.

Warum ist dieses Projekt gelungen?

Ein Mix aus Projekten zur Musikvermittlung – Aspekte zur Strukturqualität Bereits bevor die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen ihre Proberäume in der Gesamtschule Bremen-Ost einrichtete, hatten Projekte der Musikvermittlung – zumeist solche mit Response-Charakter⁵ – zum künstlerischen Alltag des Ensembles gehört, das als „Unternehmer-Orchester“ organisiert ist: D. h. sämtliche Musiker sind Gesellschafter des Ensembles und damit für dessen künstlerische,

kulturpädagogische und wirtschaftliche Ergebnisse verantwortlich.

Seit der Übersiedlung nach Osterholz-Tenever besteht die Vermittlungsarbeit des Ensembles aus drei großen Säulen⁶:

- > das „Zukunftslabor“, das die Schüler, Angehörigen und Bewohner des Stadtteils Osterholz-Tenever in regelmäßig stattfindenden Programmen anspricht.
- > „Für junge Ohren“, eine Reihe, die Schüler und Familien in Bremen anspricht und Projekte und Kooperationen mit dem örtlichen Konzerthaus oder Kindertheater einschließt.
- > „Lehrer und Schule“, ein Programm, das Probenbesuche und eine experimentelle Lehrerakademie für neue Unterrichtsmethoden inkludiert.

Neben ihrer regen Konzert- und Tourneetätigkeit vernetzen sich die Musiker der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen nachhaltig mit Bildungsinstitutionen, um gemeinsam im Bereich der kulturellen Bildung mit den Möglichkeiten eines Orchesters zu wirken – eine Initiative, für die sie zu Recht bereits mit mehreren Preisen ausgezeichnet worden sind.

Schule und Orchester teilen den Alltag – Aspekte zur Prozessqualität

„Afrika kommt!“ ist ein Projekt, das aufgrund seiner Größe, Komplexität, Intensität und Länge das normale Format von Musikvermittlungs-Aktivitäten von Orchestern und Ensemble sprengt. Vermutlich ist ein Projekt in dieser Form nur möglich, weil das Orchester und die beteiligte Schule im selben Gebäude untergebracht sind und damit einzigartige Synergien entstehen.

Die Qualität des Projekts macht aber nicht einfach die räumliche Nähe eines

Orchesters zu einer Schule aus, sondern die besondere Haltung, die beide Institutionen dem jeweils anderen beruflichen Alltag und Anspruch entgegenbringen. Die gemeinsame Kantine bietet Anlässe für alltägliche Begegnungen von Schülern, Musikern und Lehrern – daraus entstehen wie selbstverständlich Projektideen und deren Weiterentwicklungen. Welche Tiefe und Aussagekraft sie dabei erreichen, hängt jedoch von der ehrlichen Neugier beider Partner ab, von ihren kommunikativen Fähigkeiten zur Teambildung und vom künstlerisch-pädagogischen Einfallsreichtum, der dem Projekt zugrunde liegt.

Ein künstlerischer Leiter bündelt die kreativen Kräfte – Aspekte zur Produktqualität

Zehn Schulklassen, ein Ensemble aus Ghana, Musikensembles der Schule, die Musiker der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen und das künstlerische Team des Musiktheaterprojekts werden von Alexander Shelley, dem künstlerischen Leiter des „Zukunftslabors“, zusammengehalten. Sein Anspruch an ein interkulturelles Afrikaprojekt schloss die Aufführung zeitgenössischer afrikanischer Musik mit ein und führte darüber hinaus zu einem Kompositionsauftrag, der die unterschiedlichen Kräfte und Begabungen der Beteiligten mit einbezog. Die Aufführungen selbst zeigten das Endergebnis eines monatelangen Prozesses, Verbindungen, Brüche, Differenzen und Gemeinsamkeiten zwischen zwei Kontinenten zu erhellen und das Miteinander von Menschen unterschiedlicher Herkunft reicher und lebenswerter zu gestalten.

V. MITTENDRIN
DIE STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG
LÄDT ELTERN UND IHRE JÜNGSTEN ZUM KONZERTERLEBNIS.

Projektzeitraum:
29. Mai 2010

Drehtag:
29. Mai 2010

Drehort:
Salzburg

Teilnehmer:
Babys und Kinder bis 3 Jahre
sowie ihre Eltern

Leading Team:
Tobias Henn, Leiter des Kinder-
und Jugendprogramms
Manuela Widmer, Musik- und Tanz-
pädagogin am Orff-Institut der
Universität Mozarteum Salzburg

Mitwirkende Musikerinnen:
Maria Eppensteiner
Sarah Leisch
Ines Holland-Moritz
Ingrid Wieser
Manuela Widmer
alle Percussion und Vocals

Beteiligte Institution:
Stiftung Mozarteum Salzburg

Kurzbeschreibung

„Mittendrin“ ist eine Konzertserie der Stiftung Mozarteum Salzburg⁷, die sich an Babys und Kinder bis 2 Jahre und ihre

Familien richtet. Gemeinsam mit ihren Eltern werden sie im Verlauf von fünf Konzerten pro Saison angeregt, unterschiedlichen Instrumenten, Klangfarben und Rhythmen zuzuhören, dazu zu tanzen, mitzusingen und sich zur Musik zu bewegen. Alle Teilnehmer sitzen auf Decken und Kissen und sind dadurch einerseits auf einen Ort bezogen und andererseits flexibel für alle Mitmachelemente des Konzerts. Jedes Konzert dauert zirka 50 Minuten und findet im Wiener Saal der Stiftung Mozarteum statt.

Beim Konzert am 29. Mai 2010 lautete das Thema „Percussion und Tanz“. Wie jedes Konzert der Reihe wurde es durch ein Begrüßungslied eingeleitet, das die Kinder und ihre Familien, die schon öfter dabei waren, bereits kannten und mitsingen konnten. Daran schloss sich ein abwechslungsreicher Mix aus Zuhör-, Mitsing- und Mitmachstücken an, der einmal verstärkt die Kinder, dann wieder die anwesenden Erwachsenen ins aktive Tun einbezog. Beide erlebten die Klangfarben der unterschiedlichen Stabspiele von Bassxylophonen zu Sopranglockenspielen, spürten den Rhythmus von Pauken und Trommeln und bekamen zum Abschluss kleine Chicken-Eggs als Erinnerung geschenkt. Den Höhepunkt bildete das traditionell überlieferte Spiel „Jack saß in der Küche mit Tina“, das in drei Gruppen im Sitzen und Spielen von allen im Saal gemeinsam gesungen und pantomimisch dargestellt wurde.

Besondere Aspekte der Musikvermittlung

Angebote für Babys und Kleinkinder als bislang noch nicht erschlossene Zielgruppe erobern derzeit die Konzerthäuser. „Mittendrin“ zeichnet sich dadurch aus, dass es nicht nur Kleinkinder bis 3

Jahre ansprechen möchte, sondern ebenso für ihre Eltern, Großeltern oder Verwandten eine kurzweilige Konzertsunde mit zahlreichen Anregungen für zuhause sein möchte. Dafür erarbeitet eine Elementare Musik- und Tanzpädagogin gemeinsam mit ihren Studierenden ein Konzept, das die Besonderheit der Konzertatmosphäre ins Spiel bringt, ohne spezielle Bedürfnisse wie die sensible Kommunikation zwischen Künstlern und dem jungen Publikum oder die abwechslungsreiche Programmierung aus dem Auge zu verlieren. Das Know-how im musikalischen Umgang mit dieser Altersgruppe ermöglicht einen vertrauensvollen und ermutigenden Einstieg ins Konzertleben.

Warum ist das Projekt gelungen?

Fokus auf zwei Zielgruppen – Aspekte zur Strukturqualität

In einem ausführlichen Mission-Statement legt die Stiftung Mozarteum Salzburg ihre Ziele für den Programmbereich der Kinder- und Jugendprojekte fest: Sowohl klassische als auch zeitgenössische Musik soll zu einem selbstverständlichen Bestandteil im Leben junger Menschen werden. Dafür stehen spezifische Programmangebote für 0- bis 2-Jährige, für 3- bis 6-Jährige, für 6- bis 10-Jährige, für 10- bis 14-Jährige und für 14- bis 18-Jährige zur Verfügung, die in Workshops und Konzerten Lust auf mehr Musik machen möchten. Die Angebote richten sich sowohl an Familien als auch an Kindergärten und Schulen.

Viele Studien bestätigen inzwischen, dass die heutigen jungen Erwachsenen in ihrer Kindheit und Jugend wenige Berührungspunkte zu Einrichtungen der klassischen Musik hatten. Daher werden

auch sie zu ersten Ansprechpartnern, wenn es um Musikvermittlung an Kleinkinder geht. Denn die Chance ist groß, dass sie selbst durch spannende, niederschwellig angebotene Konzerte für ihre Jüngsten zum Besuch von Konzerten für Erwachsene motiviert werden können. Ebenso ist es die Aufgabe des Konzertveranstalters, dafür zu sorgen, dass ein nahtloser Übergang zu Konzerten für größere Kinder möglich ist.

Kulturelle Bildung macht Konzertveranstalter und Musikuniversitäten zu Partnern – Aspekte zur Prozessqualität

Wenn Kleinkinder als kulturell neugierige Persönlichkeiten ernst genommen werden, liegt die Kooperation mit Experten für die ästhetischen Wahrnehmungsfähigkeiten und musikalischen Bedürfnisse nahe – in diesem Falle ist das Orff-Institut ein überregional anerkanntes Kompetenzzentrum für Elementare Musik- und Tanzpädagogik und der Aufbau einer langfristig angelegten Kooperation mit einer Vertreterin dieser Institution und ihren Studierenden sowie dem Konzertveranstalter Stiftung Mozarteum Salzburg eine gewinnbringende Zukunftsinvestition. Gemeinsam planen der Leiter der Abteilung und die Musik- und Tanzpädagogin die Konzertreihen der Saison und nutzen eine permanente Feedbackschleife zur Verbesserung der Konzerte. Die Inhalte und die Dramaturgie der Konzerte entstehen auf diese Weise in einem Wechselspiel aus veranstalterischem Können und musikpädagogischem Input und führen so zu einem nachhaltig gedachten Einstieg ins Konzertleben.

Ein Konzert und keine Eltern-Kind-Stunde – Aspekte zur Produktqualität

Konzerte sind einzigartige Begegnungen zwischen Publikum und Künstlern. Auch wenn Konzerte für Kinder vermehrt gerne in einem Abonnementsystem angeboten werden und damit für Nachhaltigkeit in der Wiederkehr der Kulturform Konzert sorgen, bleibt die Konzertsunde selbst ein außergewöhnlicher, unwiederholbarer künstlerischer Akt, der zwar Aspekte des Lernens einbeziehen kann, in erster Linie aber auf künstlerischen Kommunikationswegen wie Inszenierung, Dramaturgie, Klangsprache und Programmwahl das Publikum erreichen möchte. Manuela Widmer und ihre Studierenden bringen ihre musik- und entwicklungspädagogischen Kenntnisse in die Gestaltung des Programms und in den kommunikativen Umgang mit den Kleinkindern und ihren erwachsenen Begleitern ein, konzentrieren sich aber im Moment des Konzerts auf ihre künstlerische Präsenz.

- ¹ Nähere Infos zu den pädagogischen Projekten der musikFabrik finden Sie unter: www.musikfabrik.eu/front_content.php?idcat=27 [12. 8. 2010]
- ² Nähere Infos zu diesem Programm und allen weiteren Musikvermittlungsaktivitäten des Orchesters finden Sie unter: www.rsno.org.uk/index.php?option=com_content&view=article&id=543&Itemid=153 [10. 8. 2010]
- ³ Während der Saison spielt das Orchester überwiegend in den Städten Glasgow und Edinburgh.
- ⁴ Details zum Musikvermittlungsprogramm „passwort:klassik“ finden Sie unter: www.wienerphilharmoniker.at/index.php?set_language=de&ccpage=kids [8. 8. 2010]
- ⁵ Kreative Musikworkshops in Schulklassen, die einem Referenzwerk in Aufbau und Klangsprache auf die Spur kommen möchten.
- ⁶ Nähere Infos zu den pädagogischen Projekten der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen finden Sie unter: www.kammerphilharmonie.com/Education.html [13. 8. 2010]
- ⁷ Lesen Sie über nähere Infos zur Konzertserie „Mittendrin“ und zu allen weiteren Musikvermittlungsaktivitäten der Stiftung Mozarteum Salzburg unter: www.mozarteum.at/ohren-auf/für-kinder-bis-2-jahre.html [11. 8. 2010]



LITERATURVERZEICHNIS

- Arts Council of Wales (Hg.) (2003): Young People's Arts Participation Research 2002. Beauford research Ltd. [o. A.]
- Arts Council of Wales (Hg.) (2006): Participation in the Arts by Young People. Final Report. Cardiff
- Bamford, Anne (2006): The Wow Factor. Global research compendium on the impact of the arts in education. Münster
- Bastian, Hans Günther (2001): Kinder optimal fördern – mit Musik. Mainz
- Bockhorst, Hildegard; Fuchs, Max; Zacharias, Wolfgang (1996): Qualitäten und Qualitätsstandards. Ein Resümee des Werkstattgesprächs. In: BKJ Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung e. V. (Hg.): Qualitäten in der kulturellen Bildungsarbeit. Theoretische Annäherungen und Folgen für die Praxis, Remscheid. S. 31–35
- Bogner, Alexander; Menz, Wolfgang (2005, 2002): Das theoriegenerierende Experteninterview. Erkenntnisinteresse, Wissensformen, Interaktion. S. 33–70. In: Bogner, Alexander; Littig, Beate; Menz, Wolfgang (Hg.): Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung. Wiesbaden
- Dartsch, Michael (2003): Musik und Transfer – ein weites Feld. Hans Günther Bastians Untersuchung und ihre Folgen. In: nmz 2003/02, S. 24
- Dartsch, Michael (2006): Vor- und außerschulische Musikerziehung. In: Musik-Almanach 2007/08. Daten und Fakten zum Musikleben in Deutschland. Regensburg
- Deutsche UNESCO-Kommission (Hg.) (2008): Kulturelle Bildung für alle. Von Lissabon 2006 nach Seoul 2010. Bonn
- Deutscher Musikrat (Hg.) (2006): Musikalmanach 2007/08. Daten und Fakten zum Musikleben in Deutschland. Regensburg
- Dietrich, Cornelia (2009): Ästhetische Bildung zwischen Markt und Mythos. In: Westphal, Kristin; Liebert, Wolf-Andreas (Hg.): Gegenwärtigkeit und Fremdheit. Wissenschaft und Künste im Dialog über Bildung. Weinheim & München. S. 39–54
- Educult (Hg.) (2006): Kulturelle Bildung in Europa. Wien
- European Communities & Eurostat (2007): Cultural Statistics. Eurostat Pocketbooks. Luxembourg
- European Music School Union (Hg.) (2007): EMU 2006. Statistical information about the European Music School Union. [o. A.]
- Eurostat (2002): Die Beteiligung der Europäer an kulturellen Aktivitäten. Eine Eurobarometer-Befragung im Auftrag der Europäischen Kommission. Brüssel
- Ferchhoff, Wilfried (2007): Jugend und Jugendkulturen im 21. Jahrhundert. Lebensformen und Lebensstile. Wiesbaden
- Fisher, Rod; Viejo-Rose, Dacia (2004): International Intelligence on Culture. In: Whose Culture is it? Transgenerational approaches to Culture. Reader zum CIRCLE Round Table Barcelona. S. 106–116
- Fohrbeck, Karla; Wiesand, Andreas Johannes (1975): Der Künstlerreport. München, Wien
- Franke, Ursula (2000): Bildung/Erziehung, ästhetische. In: Berek, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhard; Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden (Band 1). Stuttgart. S. 696–727
- Gießner-Bogner, Ulrike (2009): Audience-Development, Kulturvermittlung und Keywork. Aktuelle Entwicklungen in Österreich. In: Siebenhaar, Klaus (Hg.) (2009): Audience-Development oder die Kunst, neues Publikum zu gewinnen. Berlin. S. 49–56
- Grohs, Henrike (2006): Zukunft@BPhil. Zur Education-Arbeit der Berliner Philharmoniker. In: Keuchel, Susanne; Wiesand, Johannes Andreas: Das 1. Jugend-KulturBarometer. Zwischen Eminem und Picasso. Bonn. S. 247–249
- Hamann, Thomas K. (2005): Die Zukunft der Klassik. In: Das Orchester. 2005, Nr. 9
- Hassler, Marianne (2002): Wie ist das aber bei Mädchen? Geschlechtsspezifische Unterschiede in der Entwicklung des kreativen Potentials? In: Üben & Musizieren 19. Heft 5, S. 27
- Hofecker, Franz-Otto (2007): Das Musikschulwesen und die Musikschulforschung in Österreich. In: Knubben, Thomas; Schneidewind, Petra (Hg.): Zukunft für Musikschulen. Bielefeld. S. 261–302
- Inkei, Peter (2004): Cultural habits of the Hungarian Youth 2003. In: Whose Culture is it? Transgenerational approaches to Culture. Reader zum CIRCLE Round Table Barcelona. S. 58–66
- Jenni, Ursula (2006): TUSCH – Theater und Schule Berlin. In: Keuchel, Susanne; Wiesand, Johannes Andreas: Das 1. Jugend-KulturBarometer. Zwischen Eminem und Picasso. Bonn. S. 272–273
- Kaiser, Hermann J. (1996): Geschlechtsspezifische Aspekte des Musiklernens. Essen
- Kardoff, Ernst von (2003): Qualitative Evaluationsforschung, S. 238–250. In: Flick, Uwe; von Kardorff Ernst; Steinke, Ines (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg
- Keuchel, Susanne (1999/2000): Kulturelle Bildung und musikalische Praxis im Aufwind. In: 6. KulturBarometer. Bonn
- Keuchel, Susanne (2000): Tasten, die die Welt bewegen – Daten und Fakten zur gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Dimension des Klavierspiels. In: Restle, Konstantin (Hg.): Faszination Klavier. München
- Keuchel, Susanne (2005): Das Kulturpublikum in seiner gesellschaftlichen Dimension. Ergebnisse empirischer Studien. In: Mandel, Birgit (Hg.): Kulturvermittlung zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing. Bielefeld
- Keuchel, Susanne; Wiesand, Johannes Andreas (2006a): Das 1. Jugend-KulturBarometer. Zwischen Eminem und Picasso. Bonn
- Keuchel, Susanne (2006b): Der Untergang des Abendlandes oder eine Erkenntnis zur rechten Zeit? Zu den Ergebnissen des 8. KulturBarometers. In: Das Orchester 4/2006. S. 26–32
- Keuchel, Susanne (2007a): Geschlechtsspezifische Musikforschung. „Frauenforschung“ und „Gender Studies“ in der Musik. In: de la Motte-Haber, Helga; Neuhoff, Hans (Hg.): Musiksoziologie. Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 4. Laaber. S. 212–221
- Keuchel, Susanne (2007b): Kulturelle Bildung in der Ganztagschule. Bonn
- Keuchel, Susanne; Wiesand, Johannes Andreas (2008): Das KulturBarometer 50+. Bonn
- Keuchel, Susanne; Weber-Witzel, Markus (2009): Culture to be. Das Düsseldorfer Jugend-Kulturkonzept. Anregungen einer Generation für sich selbst. Düsseldorf

- Klein, Armin (2003): Besucherbindung im Kulturbetrieb. Ein Handbuch. Wiesbaden
- Kneip, Wilfried (2007): Das Curriculum des Unwägbaren. Über den Wert von ästhetischer Bildung für Schule und Gesellschaft. In: Bilstein, Johannes; Dornberg, Bettina; Kneip, Wilfried (Hg.) (2007): Curriculum des Unwägbaren. 1. Ästhetische Bildung im Kontext von Schule und Kultur. Oberhausen. S. 19–27
- Knolle, Jens (Hg.) (2010): Evaluationsforschung in der Musikpädagogik. (= Musikpädagogische Forschung. Bd. 31, hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e. V.). Essen
- Kuckartz, Udo; Dresing, Thorsten; Rädiker, Stefan; Stefer, Claus (2008; 2007): Qualitative Evaluation. Der Einstieg in die Praxis. Wiesbaden
- Kulturstiftung der Länder; Kulturstiftung des Bundes; Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg (Hg.) (2002): „Kinder zum Olymp!“ Lernen aus der Praxis. Hamburg
- Kunststiftung NRW (Hg.) (2002): Cool – Kult – Kunst?! Jugendliche als Kulturpublikum. Düsseldorf
- Liebold, Christiane (1996): Selbstevaluation. Ein spezieller Weg des Qualitätsmanagements in der kulturpädagogischen Weiterbildung. In: BJK Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung e. V. (Hg.) (1996): Qualitäten in der kulturellen Bildungsarbeit. Theoretische Annäherungen und Folgen für die Praxis. S. 93–99
- Liebig, Stefan; Koch, Angela (Hg.) (2007): Ehrenamt Musik 2. Vereine und Institutionen auf dem Weg in die Zukunft, Regensburg
- Lindler, Werner (2003): Ich lerne zu leben. Evaluation von Bildungswirkungen in der kulturellen Kinder- und Jugendarbeit in Nordrhein-Westfalen. Qualitätsanalyse im Wirksamkeitsdialog (Landesvereinigung Kulturelle Jugendarbeit NRW e. V.). Dortmund
- Macian, Marie-Pierre; Fanjas Philippe (2003): Prêtez l'oreille! Livre blanc des actions éducatives des orchestres. Paris
- Malmberg, Isolde; Sammer Gerhard (2010): Musikunterricht in Europa. Einblicke in die Vielfalt der musikalischen Bildung. In: mip-journal 27. S. 6–11
- Mandel, Birgit (2005): Audience-Development Programme in Großbritannien – Ein Modell zur Förderung kultureller Teilhabe in Deutschland? In: Bernd Wagner (Hg. für das Institut für Kulturpolitik der kulturpolitischen Gesellschaft e. V.): Jahrbuch für Kulturpolitik. Band 5 (Thema: Kulturpublikum), Essen. S. 77–85
- Mandel, Birgit (2009a): Audience-Development – Zwischen Marketing und kultureller Bildung. In: Siebenhaar, Klaus (Hg.) (2009): Audience-Development oder die Kunst, neues Publikum zu gewinnen. Berlin. S. 19–35
- Mandel, Birgit (2009b): Kulturmanagementforschung. Ziele, Fragestellung, Forschungsstrategien. In: Bekmeier-Feuerhahn, Sigrid u. a. (Hg.): Forschen im Kulturmanagement (Jahrbuch für Kulturmanagement 2009). Bielefeld. S. 13–29
- Mayring, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse (2008, 10. Aufl): Grundlagen und Techniken. Weinheim und Basel
- Morison, B. G.; Dagleish, J. G. (1992): Waiting in the Wings – A larger Audience For The Arts and How to Develop it. New York. In: Siebenhaar, Klaus (Hg.) (2009): Audience-Development oder die Kunst, neues Publikum zu gewinnen. Berlin
- Myers, David E. (1996): Beyond Tradition: Partnerships Among Orchestras, Schools and Communities. Georgia State University, School of Music. Atlanta, Georgia
- Petsche, Hellmuth (1997): Musikalität im Blickwinkel der Hirnforschung. In: Scheidegger, Josef; Eiholzer, Hubert (Hg.): Persönlichkeitsentfaltung durch Musikerziehung. Aarau 1997. S. 81–96
- Schmidt, Christiane (2003): Analyse von Leitfadeninterviews, S. 447–456. In: Flick, Uwe; von Kardorff Ernst; Steinke, Ines (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg
- Schneider, Ernst Klaus (2007): Überlegungen zur Frage der Qualität von Kinderkonzerten. In: Buchborn, Thade; Burgrová, Katarína (Hg.): Konzerte für Kinder und junge Hörer. Beiträge der Tagungen in Wien und Prešov im Rahmen des Projekts Konzerte für Kinder und junge Hörer. Eine wichtige Facette in der musikalischen Ausbildung. Prešov. S. 178–182
- Schumacher, Ralph (2006): Macht Mozart schlau? Die kognitiven Effekte musikalischer Bildung (Bundesministerium für Bildung und Forschung). Berlin
- Seeliger, Maria (2003): Das Musikschiff (ConBrio Fachbuch. Band 10). Regensburg
- Seidel, Steve; Tishman, Shari; Winner, Ellen; Hetland, Lois; Palmer, Patricia (2009): Understanding Excellence in Arts Education – Project Zero / Harvard Graduate School of Education, Cambridge, Massachusetts
- Siebenhaar, Klaus (2009): Audience-Development oder eine Liebesbeziehung fürs Leben. In: Siebenhaar, Klaus (Hg.) (2009): Audience-Development oder die Kunst, neues Publikum zu gewinnen. Berlin. S. 11–17
- Stiller, Barbara (2008): Erlebnisraum Konzert. Prozesse der Musikvermittlung in Konzerten für Kinder. Regensburg
- Verband deutscher Musikschulen (2001–) 2006 (Hg.): Statistisches Jahrbuch der Musikschulen in Deutschland. Dokumentation 2000 bis 2005. Bonn
- Westphal, Kristin (2004): Stimme. Geste. Blick. Der Körper als Bezugspunkt für Lern- und Bildungsprozesse. In: Heß, Frauke (Hg.): Qualität von Musikunterricht an Schule und Musikschule. Ergebnisse und Methoden aktueller Unterrichtsforschung. Kassel (= Musik im Diskurs. Bd. 19). S. 9–26
- Wicke, Peter (2006): Populäre Musik. In: Musik-Almanach 2007/08. Daten und Fakten zum Musikleben in Deutschland. Regensburg
- Wimmer, Constanze (2010): Musikvermittlung im Kontext. Impulse – Strategien – Berufsfelder. Regensburg
- Zacharias, Wolfgang (1996): Ästhetische Qualität und ihre Standards. Eine Herausforderung für die kulturelle Kinder- und Jugendbildung? In: BJK Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung e. V. (Hg.): Qualitäten in der kulturellen Bildungsarbeit. Theoretische Annäherungen und Folgen für Praxis. Remscheid. S. 11–14
- Zentrum für Kulturforschung (Hg.) (2001): Frauen im Kultur- und Medienbetrieb III. Bonn

BEFRAGTE INSTITUTIONEN

KONTAKTADRESSEN

**Association Française
des Orchestres**
Philippe Fanjas
Directeur
Paris
F
www.france-orchestres.com

Beethoven Fest Bonn
Adriane von Carlowitz
Marketingreferentin
Bonn
D
www.beethovenfest.de

Berliner Philharmoniker
Cathrine Milliken
Leiterin Zukunft@Bphil
Berlin
D
www.berliner-philharmoniker.de

Bochumer Symphoniker
Katharina Hennicke
Leiterin Education
Bochum
D
www.bochumer-symphoniker.de

Bruckner Orchester Linz
Albert Landertinger
Ensemblemusiker, Konzertpädagoge
Linz
A
www.bruckner-orchester.at

Camerata Zürich
Regula Stibi
Konzertpädagogin
Zürich
CH
www.cameratazuerich.ch

Deutsche Kammerphilharmonie Bremen
Matthias Beltinger
Ensemblemusiker, Konzertpädagoge
Nicole Centmayer
Education und Projektmanagerin
Thomas Klug
Ensemblemusiker, Konzertpädagoge
Bremen
D
www.kammerphilharmonie.com

Deutsches Sinfonieorchester Berlin
Stephanie Heilmann
Konzertpädagogin
Berlin
D
www.dso-berlin.de

Elbphilharmonie Hamburg
Christoph Becher
Persönlicher Referent des Generalintendanten
Hamburg
D
www.elbphilharmonie.de

Fundação Casa da Música
Paulo Rodrigues
Serviço Educativo
Porto
PT
www.casadamusica.com

Gewandhaus Leipzig
Annika Schmitz
Konzertpädagogin
Leipzig
D
www.gewandhaus.de

Hallé Orchestra
Jacqui Dawber
Education Manager
Manchester
GB
www.halle.co.uk

Hochschule Luzern
Annika Vogt
Kulturpädagogin
Luzern
CH
www.hslu.ch

Jeunesse
Jürgen Öhlinger
Kinder- und Jugendprojekte
Wien
A
www.jeunesse.at

Kammerorchester Basel
Irena Mueller-Brosovic
Konzertpädagogin
Basel
CH
www.kammerorchesterbasel.com

Klangforum Wien
Emilija Jovanovic
Marketingreferentin
Wien
A
www.klangforum.at

Klangspuren Schwaz
Maria-Luise Mayr
Geschäftsführerin
Schwaz
A
www.klangspuren.at

L'Auditori
Assumpció Malagarriga Rovira
Directora del Servei Educatiu
Barcelona
E
www.auditori.cat

London Symphony Orchestra
Craig Thorne
Project manager Education
London
GB
www.lso.co.uk

Luzerner Sinfonieorchester
Diana Lehnert
Projektleiterin Musikvermittlung
Luzern
CH
www.sinfonieorchester.ch

Münchener Philharmoniker
Jutta Sistemich
Musikvermittlerin
München
D
www.mphil.de

musikFabrik
Lukas Hellermann
Projektmanager
Köln
D
www.musikfabrik.eu

New York Philharmonic Orchestra
Theodore Wiprud
Director of Education
New York
USA
www.nyphil.org



Orchestre philharmonique du Luxembourg

Arend Herold
Leiter der Schulprojekte
Luxembourg
LUX
www.opl.lu

Philharmonie Köln

Andrea Tober
Konzertpädagogin
Köln
D
www.koelner-philharmonie.de

Philharmonie Luxembourg

Johanna Möslinger
Projektmanagerin
Arend Herold
Leiter der Schulprojekte
Luxemburg
LUX
www.philharmonie.lu

Royal Scottish National Orchestra

Rachel Bull
Community Partnerships Manager
Ursula Heidecker
Ensemblemusikerin, Konzertpädagogin
Glasgow
GB
www.rsno.org.uk

San Francisco Symphony

Kay Anderson
Manager of Education Programs
Sammi Madison
Director of Education Programs
San Francisco
USA
www.sfsymphony.org

Sinfonieorchester St. Gallen

Karl Schimke
Ensemblemusiker, Konzertpädagoge
St. Gallen
CH
www.theatersg.ch

Stiftung Mozarteum Salzburg

Tobias Henn
Leiter Kinder- und Jugendprogramm
Salzburg
A
www.mozarteum.at

Stuttgarter Kammerorchester

Max Wagner
Geschäftsführender Intendant
Stuttgart
D
www.stuttgarter-kammerorchester.de

Stuttgarter Philharmoniker

Albrecht Dürr
Dramaturg
Stuttgart
D
www.stuttgart.de/philharmoniker

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden

Wolfram Lamparter
Referent für Öffentlichkeitsarbeit, Orchesterbüro
Baden-Baden
D
www.swr.de

Theater Osnabrück

Annette Schekahn
Musiktheater- und Konzertpädagogin
Osnabrück
D
www.theater-osnabrueck.de

Tonkünstlerorchester Niederösterreich

Christina Krug
Musikvermittlerin
St. Pölten
A
www.tonkuenstler.at

Wiener Philharmoniker

Hanne Muthspiel-Payer
Leiterin passwort:klassik
Wien
A
www.wienerphilharmoniker.at

Wiener Symphoniker

Dietmar Flösdorf
Freier Konzertpädagoge
Wien
A
www.wiener-symphoniker.at

Wigmore Hall

Elizabeth McCall
Acting Head, Wigmore Hall Learning
London
GB
www.wigmore-hall.org.uk

IMPRESSUM

Herausgeber und Medieninhaber

Stiftung Mozarteum Salzburg
Schwarzstraße 26, 5020 Salzburg

Für den Inhalt verantwortlich:
Stephan Pauly

Redaktionsschluss:
4. 10. 2010

Wissenschaftliche Leitung und Texte der Studie

Constanze Wimmer
(Anton Bruckner Privatuniversität)
Gastbeitrag: Susanne Keuchel

Organisatorische Leitung der Studie

Tobias Henn (Stiftung Mozarteum Salzburg)
Organisatorische Mitarbeit: Katharina Polly

Redaktion

Albert Seitlinger

Übersetzungen

Barbara Zuckriegl

Lektorat

Markus Tinhof

Grafische Gestaltung

Linie 3
www.linie3.com

Druck

Roser

Wir danken folgenden Institutionen für die Zurverfügungstellung von Fotos: Klangspuren Schwaz, musikFabrik, Philharmonie Luxembourg, Stiftung Mozarteum Salzburg, Stuttgarter Kammerorchester, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich und Wiener Philharmoniker

Fotocredits

iStockphoto (Cover, S. 16, 19, 21, 24, 28, 38, 47, 59)
Stiftung Mozarteum Salzburg (S. 2)
Steffen Kayser (S. 23, 69, 94, 95, 96, 98)
Wolfgang Lienbacher (S. 72)
Philharmonie Luxembourg (S. 76)
Astrid Karger (S. 79)
Klaus Rudolph (S. 86, 87)
Stuttgarter Kammerorchester (S. 101)
Terry Linke (S. 111)
Dimo Dimov (S. 120)
Helmut Lackinger (S. 135)
Gerhard Berger (S. 147)
Anke Braatz (Illustrationen S. 9, 15, 31, 53, 71, 112)

Beilagen

Exchange I Fragebogen

zur Selbstevaluierung von Musikvermittlungsprojekten

Exchange I 5 Beispiele aus der Praxis (DVD)

Ein Film von Steffen Kayser

www.kunstdervermittlung.at

Gefördert von der Robert Bosch Stiftung

© 2010

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg
Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck,
auch auszugsweise, nur mit Genehmigung
der Autoren und der Internationalen Stiftung
Mozarteum Salzburg

Constanze Wimmer

studierte Musikwissenschaft, Publizistik und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien sowie Kulturmanagement an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Infolge ihrer Funktionen als Musikreferentin beim Österreichischen Kultur-Service (1993–95) und als Leiterin des Bereichs „Kinder- und Jugendprojekte“ der Jeunesse (1999–2002) gehen bei ihr Anliegen der Musikvermittlung mit Managementaufgaben Hand in Hand. An der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz leitet Constanze Wimmer den postgradualen Masterstudiengang „Musikvermittlung – Musik im Kontext“. Sie ist als Forscherin und Projektentwicklerin in der Musikvermittlung aktiv.

