

Christoph Richter

Wer und was ‚bildet‘ das Konzertpublikum?

Vorbemerkung

Die beiden Begriffe »Konzertpädagogik« oder »Musikvermittlung« sind weder schön noch ganz zutreffend. Deswegen benutze ich sie beide, aber mit ungutem Gefühl. Es geht weder um Pädagogik noch um Mittelbereitstellung. Es geht vielmehr darum, Beziehungen zur Musik anzuregen und zu stiften. Beide nämlich werden in doppelter Bedeutung gebraucht. Sie meinen einerseits Anregungen und Hilfen für einen genießenden, verstehenden und musizierenden Umgang mit Musik und andererseits benennen sie vielfach das Marketing und das Management für die Verbreitung von Musik. Aus dieser Verlegenheit kommen im folgenden Text beide Begriffe vor, weil sie kurz sind – aber mit schlechtem Gewissen. Ich formuliere die folgenden Überlegungen jedoch lieber als „Anregungen für erwachsene Laien, vielfältige und individuelle Beziehungen zwischen Menschen und Musik zu stiften und zu pflegen“. Im Sinne dieser Überlegungen habe ich als Thema für meinen Beitrag gewählt: Wer und was ‚bildet‘ das Konzertpublikum?

Zweimal »Bildung«

Als gedanklichen Hintergrund nutze ich die zweifache Bedeutung des Wortes »bilden«: Erstens rede ich davon, welche Menschen in welchem Sinn das Publikum des Konzertlebens »bilden«, es prägen und fördern. Sie tun dies aus bestimmten Interessen, sozialer Gruppenzugehörigkeit, Vorbildung, Tradition, Neugier und anderen Motiven. Zweitens fragt das Wort danach, welche Art von individueller Menschen-Bildung oder Lebensgestaltung das Musik- und Konzertleben anbietet – vom großen, lauten Event bis zur stillen Meditation, von der Bewegung bis zum Musizieren, vom Interesse an Musik-Strukturen oder an der Musik- und Kulturgeschichte. In diesem zweiten Sinne verstehe ich Bildung als Beitrag zur Lebensbereicherung und als Mittel zum Selbstverstehen wie auch zum Verstehen des Fremden – durch Musik, Musikumgang und Beteiligung am Musikleben, welcher Art auch immer. Der erste Bildungsbegriff benennt

eine historische und gesellschaftliche Situation und Entwicklung. Antworten auf die zweite Frage zielen auf Möglichkeiten eigener, individueller Bildung, gemeinsam mit anderen und im Kennenlernen der Bildung anderer.¹

Bildung als (gesellschaftliche) Zusammensetzung des Konzertpublikums

Zwischen dem Publikum und den von ihnen besuchten Konzerten gibt es eine mehrfache gegenseitige Beziehung. Im Laufe der Zeit hat sie sich zu einem gewissen Übereinkommen verfestigt: So gibt es ein Übereinkommen zwischen den Wünschen (und Erwartungen) des Publikums und der angebotenen Musik (das ist eine Frage der Programmgestaltung und der Vorlieben der Hörer); zwischen dem Publikum und den Musikern (den Dirigenten, Solisten, Orchestern und anderen Ensembles); zwischen dem Publikum und dem Ambiente und der Tradition der Veranstaltungen (also den Konzertsälen, dem Stil und den Gewohnheiten der Aufführung); schließlich auch zwischen dem Publikum und der Gesellschaftsschicht, der es angehört, die es prägt und die sich von ihr prägen lässt.²

Diese Beziehungen bestimmen weitgehend das Konzertleben, beabsichtigt oder sich ergebend. Das jeweilige Publikum bildet einen mehr oder weniger geschlossenen liturgischen Kreis der Veranstaltungsarten, der Kleidung, des Hörverhaltens, des Verhaltens im Konzert. Das gilt verstärkt für die ganze Gesellschaft, seit das Konzertleben als eine bürgerliche Bildungseinrichtung das höfische Konzertleben mehr und mehr ablöste. Es gilt vor allem für den Umgang mit der sogenannten »Klassischen Musik«. Heute mehren sich jedoch Bemühungen, die überkommenen und verfestigten Verhaltensregeln zu lockern, um dem vermeintlichen Schwund des Publikums und der

¹ Dies wird heute als Spannung zwischen Individualität und Heterogenität diskutiert, etwa in den Beiträgen von Thomas Ott zum Thema „Heterogenität als Konstrukt in musikpädagogischen Handlungsfeldern“ (Ott 2013, S. 139 ff.) sowie von Stefan Gies zum Thema „Kulturen, Kultur und Identität“ (Gies 2013, S. 87 ff.) im Sammelband *Kulturelle Identität und soziale Distinktion* in der Herausgabe von Stefan Gies und Frauke Heß (2013).

² Siehe die Beiträge in Martin Tröndles Sammelband *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form* (2011).

‚Klassikferne‘ entgegen zu wirken, oder weil ein neues Publikum der Musik nicht in ‚regulierter‘ und tradiertem Weise begegnet, sondern frei und nach eigenem Willen.

Es lohnt sich, einige Blicke auf den Beginn dieses Trends zu werfen: Die Bildung des Konzertpublikums im Wortverständnis von »Zusammensetzung« beruhte lange Zeit auf der bürgerlichen Herkunft des Publikums und auf den Vorstellungen kultureller Zusammengehörigkeit (z. B. als Akademiker, als Kunstinteressenten, als der die Kommunen tragenden Kaufmannschaft, als Beamtenschaft), und zwar auf Grund eines Gemeinschafts- und Gesinnungsgefühls, das auch das allgemeine oder das Alltagsleben prägte (und zum Teil sich auch im Schulsystem spiegelte).³ Das entwickelte sich gleichsam ‚demokratischer‘ als in der verordneten Musikpflege im Absolutismus. Das so zusammengesetzte (gebildete) Publikum bestimmte direkt oder indirekt die Werkauswahl und die Anlage der Konzerte: z. B. wurden Werke Neuer Musik so untergebracht, dass man ihnen entfliehen konnte. Die Konzerte schlossen mit Musik des Typs Beethovens *Fünfte Sinfonie*, Mozarts *Jupitersinfonie*, Bruckners *Siebente Sinfonie* oder virtuose Solokonzerte aus dem 19. Jahrhundert – alles wunderbare und publikumswirksame Musik. Das Publikum bildete eine feste Gemeinschaft mit jährlich fortgeschriebenen Abonnementplätzen, mit privaten, sozialen, wirtschaftlichen und allgemein-kulturellen Kontakten, die das Konzertleben als gesellschaftlich-gesellige Veranstaltung und auch finanziell trug.⁴

Die Entstehung und Entwicklung des bürgerlichen Konzertlebens zeigte sich außerdem an den Gründungen von (fest)stehenden Orchestern, bestehend aus professionellen Musikern, an der Errichtung von Konzertsälen (als Nachahmung sakraler, schlossähnlicher, amphitheaterähnlicher Räume), an Institutionen professioneller Musi-

³ s. Heister 1983: Bd. 1, Kap. A.1: Das Konzert als Realisierung autonomer Musik. Zu Stellung und Funktion des Konzerts in Musikkultur und bürgerlicher Gesellschaft, S. 41–98; s. a. Balet/Gerhard 1972.

⁴ Die Zusammensetzung und Entwicklung der Gesellschaft kann man detailliert nachlesen bei Arnold Hausers *Soziologie der Kunst* (1974) und Hans-Ulrich Wehlers *Deutsche Gesellschaftsgeschichte* (1987 ff.). Auch lohnt ein Blick in die überbordende Rezensionsliteratur, die oftmals in sich selbst verliebte Lyrik absondert.

kerausbildung, an der Art der Kompositionen. Ihre sinfonische Spezies beschrieb Paul Bekker in seiner Beethoven-Biographie als „Reden an die Nation und an die Menschheit“ (Bekker 1911, S. 201).⁵

Beim Hören von Musik ging und geht es – verkürzt formuliert – um die Weckung von erwartbaren, vertrauten oder in Maßen überraschenden Gefühlen und um die Entdeckung vom Verlauf klanglicher Dramen – in jenem Sinne, in welchem Hermann Kretzschmar, ausgehend von der barocken Affektenlehre, Musik in den Bänden des *Führer durch den Concertsaal* (Kretzschmar 1887 ff., Fortsetzung: Mersmann 1930 ff.) gedeutet hat. Sie bilden bis heute ein Modell für Programmhefte. Der pädagogische Beitrag zum Erleben und Verstehen von Musik (wenn der Begriff der Pädagogik hier überhaupt am Platz ist) bestand für die, die am Konzertleben in dieser Weise teilnahmen (und dies noch heute tun) – außer Erlebnisweisen, welche den Gefühlshaushalt stärken – in einer formalen Bildung: nämlich im Faktenwissen musikgeschichtlicher, struktureller und biographischer, gelegentlich auch wohl kulturgeschichtlicher Art. Viele Hörer fragen jedoch weniger danach, was es für Menschen waren oder sind, für die diese Musik einst geschrieben und musiziert wurde und wird, und sie bedenken nicht, was diese Musik über diese Menschen mitteilte und erzählte. Sie bedenken auch nicht, was Musik den Hörern anbietet, mit ihnen anstellt und was die Hörer aus ihr für sich selbst machen: für ihr Erleben, Verstehen und Handeln.

Meine Diagnose zum Festhalten an der Üblichkeit des überkommenen Konzertlebens lautet: Unser Konzertleben leidet einerseits unter einem Mangel an Bewusstsein für menschliche Kultur und Kulturgeschichte, das heißt am Bewusstsein dafür, dass Musik Teil und Symbol von allgemeiner Lebensgestaltung ist; auch unter dem Mangel des Bemühens um das Verstehen für die Fremdheit und die Ungewohnheit mancher Musik (z. B. anderer Völker und anderer, die nicht zur Hochkunst zählt).

⁵ vgl. auch Kretzschmar 1911a und 1911b. – Ein wenig anders und mehr inhaltlich gedeutet haben Hermann Kretzschmar und Arnold Schering die großen Werke der Musik als klingende Dramen und als menschliche Symbole; s. a. Schering 1934, S. 13 ff.

Andererseits leidet unser Konzertleben unter der Üblichkeit, die in Konzerten angebotene Musik einfach als mehr oder minder beliebigen Hörgenuss hinzunehmen, anstatt sie durch Nachdenklichkeit zur eigenen Musik zu machen, die mir persönlich etwas erzählt, mich vielleicht verändert, gewissermaßen in mein Leben eingreift oder ein Teil meines Lebens wird. Das hat z. B. Dieter Schnebel mit seinen *Re-Visionen* (Rückblicken), also seiner rückblickenden Bearbeitungen versucht. Genannt seien auch die Schubert-*Fantasie*, die Orchesterbearbeitungen von Bach-Chorälen oder Lukas Foss mit seinem Stück *Phorion* (Diebstahl) genannten Orchesterbearbeitung des Präludiums aus der E-Dur-Partita für Solovioline von J. S. Bach; schließlich auch die Bearbeitung des sechsten *Brandenburgischen Konzerts* für Saxophon-Quartett (San Francisco-Quartett) oder Leonard Bernstein mit *MASS*.

Das formale Bildungsverständnis findet vor allem in Konzerteinführungen Nahrung, in Programmheften und in musikbezogener Literatur. Mit absichtsvoller Häme bin ich geneigt, die Angebote als »Bildung für Pausengespräche« zu nennen.

Bildung als eigene, individuelle, offene Lebensgestaltung, auch durch Musik

Mit diesen Gedanken nähere ich mich dem anderen, für mich fruchtbareren Bildungsbegriff und den Aufgaben einer Konzertpädagogik, wie ich sie mir vorstelle. Die philosophische Hermeneutik (nicht jene verstaubte, an der manche Geisteswissenschaftler festhalten), zeigt, dass Erleben und Verstehen nicht auf statische, objektivierte Errungenschaften und Fakten zuläuft, sondern sich in einem unendlichen und veränderlichen Diskurs befinden, der immer neue Fragen stellt und Antworten sucht, der die Vorläufigkeit, auch die stets überholbare Einmaligkeit unseres Erlebens, Verstehens und Handelns antreibt und der uns selbst lebendig erhält. In Teilen der Musikpädagogik und in der philosophischen Ästhetik ist dies inzwischen als Bildungshaltung und -grundlage angekommen. Zu überlegen ist, wie diese offene und subjektive Haltung gegenüber der Musik und ihren Aufführungen die Konzertpädagogik neu beleben kann.

Zu den Vermittlern dieser offenen Art von Bildung gehören die Musiker (also die Orchester, die Dirigenten, die Komponisten, die Solisten), ferner die Räume, Bilder, vor allem aber die Gespräche miteinander. Sie alle wirken – gewissermaßen als Musikbildungsvermittler – auf die musikalische Bildung des Publikums ein. Sie bemühen sich, je auf ihre Weise, um die Vielfalt des Erlebens und Verstehens von Musik und vom Musizieren: um meditative Haltungen, um Wissen, um Reden in Tönen, um Erlebnis, um Präsenz (Gumbrecht 2004, S. 213 ff.), um Aura, um beständige Kommunikation, um einen vom Alltag abgesonderten Lebensraum, um Verzauberung, um Interpretation, um Staunen, um Ergriffensein ...

Die Bemühungen einer Konzertpädagogik, welche zur lebensgestaltenden Bildung der Hörerinnen und Hörer beitragen und sie anregen können, zeigt sich als eine sechsfache Anregung:

- Sie besteht in der Öffnung jener Vielfalt dessen, was Musik an Gefühlen, Stimmungen, Sachverhalten, geschichtlichen Zeugnissen anbietet, ist also offen für unterschiedliche und veränderliche Neigungen und Entdeckungen.
- Sie besteht im intensiven Erschließen der mit klanglichen Mitteln gestalteten Affekte und im Eindringen des Hörens und Verstehens in die kleinen Einzelheiten und ihre gegenseitigen Verknüpfungen zu Musikwerken (anders formuliert: in die lebendigen Nuancen und Gesten dessen, was die Musik erzählt und darstellt).
- Sie besteht in der Auslösung psychischer Wirkungen, welche die Musik anbietet.
- Sie besteht in der Ausbreitung der kulturellen und kulturgeschichtlichen Zeugnisse und Symbole, mit welchen die Musik das Fühlen, Genießen, Erleben und Verstehen ‚auftaut‘ (s. Domin 1968, S. 14 ff.). Dies kann z. B. in ausgebreiteten und bewegenden wie bewegten Klangflächen in Ligetis *Lux aeterna* gelingen oder aber in der Arie *Erbarme dich, mein Gott* (aus J. S. Bachs *Matthäus-Passion*) – Musik also, welche symbolisch menschliche Befindlichkeit verdeutlicht und verwirklicht.

- Sie besteht in der Darstellung, Anregung und Benutzung älterer Musik heute.
- Sie besteht in der Balance zwischen dem, was Horst Rumpf die zwei »Lernorientierungen« in unserer Welt genannt hat: Die eine Orientierung „zielt darauf, der Erfahrungswelt verlässliche und vorhersehbare Züge abzugewinnen“, in ihr „Ordnung zu schaffen“, sich „die Welt als Objekt verfügbar zu machen“ (Rumpf 2010, S. 9–11, 54 und 101), also auf die PISA-Welt. Die andere Orientierung lässt die „Widerfahrnis des Einmaligen zu“, die individuelle Gegenwart von Dingen und Wirkungen, die Chance, einen Gegenstand in seinem Erscheinen begegnen, in ihn sich zu versenken.⁶ Es geht um Gewährwerden, um Begegnung, um Widerfahrnisse.

Die genannten sechs Anregungen fasse ich zusammen in der Vorstellung von der Selbst-Begegnung durch die Kunst, die ich von Hilde Domin, der Lyrikerin, ausleihe. Ihr Satz „Lyrik lädt uns ein zu der einfachsten und schwierigsten aller Begegnungen, zur Begegnung mit uns selbst“, gilt auch für das Hören und Spielen von Musik. Ich erlaube mir, die entscheidenden Sätze zu zitieren: Die Selbstbegegnung „des Lyrikers [ist] zugleich einmalig und Modell von Begegnung überhaupt: mit den andern, mit der Wirklichkeit. Unwiederbringlicher Augenblick. Zeit außer der Zeit. Im Gedicht ist er eingefroren, auftaubar ...“ (Domin 1968, S. 14 ff.). Das Gedicht verändert sich unmerklich, wenn es sich mit dem Ich des Lesers füllt. Und auch die eigene Erfahrung des Lesers bekommt etwas von der Farbe des Gedichts, wird stärker, bunter. „Es wird gebraucht, aber es verbraucht sich nicht“ (ebd., s. a. Richter 2012, S. 86 ff.). Diese Gedanken lassen sich ohne Verrenkungen auf die Aufgabe von Komponisten und Musizierenden übertragen.

Den Begriff der Selbstbegegnung sollte man unter zwei Aspekten bedenken. Aus Musik hören wir einerseits – gewissermaßen als Verstärker – unsere eigenen Gefühle, Stimmungen, Denkweisen und Haltungen. Wir tun dies etwa im Bewusstsein: Ja, so bin ich (auch); das ist mir vertraut; so geht es mir auch; die Musik hilft mir, meine

⁶ vgl. Seel 2000, S. 52.

Gefühle genauer (aber oft begriffslos) zu verstehen; sie hilft mir, mich in mich zu versenken. Andererseits sagt mir die Musik: So möchte ich sein oder werden; mit dieser Haltung möchte ich leben, agieren, mich andern zuwenden. Selbstbegegnung klärt mich über mich auf; aber sie zeigt mir auch, wie ich sein könnte, wie ich mich verändern möchte und darüber, wie andere sind. Sie zeigt mir meine Gegenwart und meine mögliche Zukunft. Sie zeigt mir, wie andere gelebt und mich geprägt haben (vgl. Elias ²1987). Diese doppelte Richtung der Selbstbegegnung bietet (auch) Musik uns an. Außer der Musik selbst brauchen wir dabei Musiker, welche ihre Botschaft zu uns hinübertragen. Und manchmal können wir dabei einen Anreger und Helfer brauchen, also Musikvermittler, und natürlich auch andere Menschen.

Wie kann musikalische Bildung, verstanden als Selbstbegegnung, gelingen?

Die Musikvermittlung für erwachsene Laien (vielfach auch »Konzertpädagogik« genannt, s. o.) unterscheidet sich von jener im schulischen Musikunterricht in wesentlichen Aspekten: Die Interessierten kommen freiwillig, sie bringen ihre unterschiedlichen Musikerfahrungen mit, sie bieten Erfahrungen aus anderen Gebieten an, sie sind – je auf die eigene Weise – bereit zu aktiver und passiv-aktiver Mitarbeit. Sie bauen sich ein eigenes Musikleben auf. Schwerpunkte sind das offene Gespräch, das Hören aufeinander und das Lernen voneinander. Für die Dozenten ist es nützlich, genauer zu erfahren, mit welchen Erwartungen, Wünschen und Interessen Menschen in Konzerte gehen und in die angebotenen Seminare kommen. Seit ca. sechs Jahren befragen das kleine Kollegium von Musikvermittlern die Teilnehmer an den Seminaren, die an der Universität der Künste in Berlin angeboten werden.

Ihre Wünsche sind,

- sich emotional der Musik hingeben, zur oder mit der Musik meditieren,
- den Verlauf der Musik möglichst genau verfolgen (analytisch auf das Material und seine Verwendung hin), sich mit bestimmten Details beschäftigen,

- Regeln des Verlaufs der Musik entdecken,
- privaten Gedanken nachgehen und nachgeben; träumen, sich gehen lassen,
- den musikgeschichtlichen und allgemeingeschichtlichen Zusammenhang vergegenwärtigen,
- kulturgeschichtliche Überlegungen anstellen,
- Verbindungen zu anderen Künsten herstellen,
- sich an frühere Aufführungen erinnern,
- die Musiker beobachten oder
- die Musik als Ausdruck allgemeiner Gedanken (Topoi) erleben oder bedenken.

Annäherungen an Musik

Um Beziehungen zur Musik anzuregen und zu entfalten, bieten sich mehrere Wege an, die wechselseitig und in Kombinationen eingeschlagen werden können. Ich schildere sieben Annäherungen:

1. Man kann nach dem klanglichen Material fragen, das ein Komponist wählt und verarbeitet: Figuren, Motive, also hohe, tiefe und zeitlich gestaltete Tonverbindungen, die mit Ausdruck versehen sind und wie Vokabeln oder Gedanken sprechen. Sie kann man bestimmen und beschreiben, vielleicht – auf einfache Weise – musizieren, skizzieren, in Varianten entdecken und deuten.
2. Man kann beobachten, also hören oder lesen, was ein Komponist aus dem gewählten Material modelliert und formt: klanglich und als Gestalt in Wiederholungen, Veränderungen, Verdrehungen, Versetzungen, in Zusammengehörigkeiten und Wiederaufnahmen.
3. Man kann musikalische Einheiten oder Ganzheiten ganzer Musikstücke oder Sätze überschauen und beschreiben. Sie kann man als musikalische Erzählungen, Geschichten oder Architekturen (Gebäude) verstehen und in ihnen bestimmte

Modelle erkennen, als Rondo, Variationen, Fugen, Sonatensätze, Tänze ...

4. Mit ihrer Hilfe lassen sich verschiedene Musikstücke miteinander vergleichen, also Gleiches, Ähnliches, Kontrastierendes entdecken, und nach Gründen befragen.
5. Man kann Musik in ihren Wandlungen, Entwicklungen, Auflösungen, Verfremdungen musikgeschichtlich oder stilistisch zu- oder einordnen.
6. Man kann sie kulturgeschichtlich einordnen, in die Kultur, für die sie Beispiele sind, in das Leben früherer Menschen, und oder man kann an ihnen allgemeine Merkmale einer Kultur entdecken und deuten.
7. Man kann danach fragen, wo und auf welche Weise ich in einer Musik mir selbst begegne – als Vertrautes oder Fremdes, als Ermunterndes oder Beruhigendes ...

Forderungen an das Konzertleben

Um die genannten Wünsche und ihre Mischungen – auch im Konzertleben – zu erfüllen, ist es nützlich bis notwendig, auf drei Ebenen Veränderungen im Konzertleben zu erwägen. Diese Veränderungen stellen das eigentlich Pädagogische an einer Konzertpädagogik oder Musikvermittlung dar. Ich nenne einige, aus Erfahrungen gewonnene Möglichkeiten:

So sollten mehr verschiedene und neue Konzertformate erprobt und angeboten werden,

- zum Beispiel Probenkonzerte, in denen an kleinen Details intensiv und anschaulich (für Laien verständlich) gearbeitet wird;
- zum Beispiel Gesprächskonzerte, in denen (auch und gerade mit den Laien) genau über musikalische Details ebenso wie über musikübergreifende kulturhistorische und anthropologische Fragen debattiert wird;

- zum Beispiel Konzerte, in denen zugehörige Bilder, Literatur und Geschichte mit der Musik konfrontiert oder durch sie ergänzt werden;
- zum Beispiel Programme, in denen Werke in einen und demselben Konzert mehrfach oder verändert gespielt werden;

Das Berufsbild (die Berufsbilder) von Musikern muss (müssen) dringend verändert werden: vom ‚diensttuenden‘ und ‚probenspieltrainierten‘ Orchestermusiker zum Breitband-Musiker, zum Kammermusiker, zum künstlerisch Tätigen, der auch Einführungen, Analysen, kulturgeschichtliche Zusammenhänge in Einführungen oder anderen Veranstaltungen anbietet. In jedem Musiker steckt potentiell ein Musikvermittler. Dafür muss er sich allerdings intensiv mit den Werken und der Kulturgeschichte beschäftigen. Um dies vorzubereiten, zu üben und zu ermöglichen, ist es geboten, die Ausbildung von Orchestermusikern und Solisten und ihre Ziele anzureichern durch Analyse- und Interpretationsfähigkeiten, durch auf Musikwerke angewandte Musikgeschichte und Kulturgeschichte, um methodische Fähigkeiten und für musikliebende Laien Möglichkeiten des Erlebens und Verstehens von Musik anzubieten. Nicht nur Musiklehrer, sondern auch die bisher vorwiegend einseitig handwerklich ausgebildeten Künstler sollten als Kulturpädagogen ausgebildet werden.

Ich schließe mit ein paar Empfehlungen für die Erwartungen an Musikvermittlerinnen und Musikvermittler (oder: Konzertpädagoginnen und Konzertpädagogen):

- 1) Grundlage für den Aufbau von Beziehungen zwischen Menschen und Musik, nicht aber deren Beginn und Ziel, sollte das eigene Erleben und Verstehen der Vermittler sein, gewonnen aus Hören, Musizieren, betrachtend Analysieren und phantasievollen Bedenken der Musik oder der Themen.
- 2) Für den Umgang mit der Musik ist eine Breitbandbeschäftigung mit den Werken und Phänomenen nützlich: einerseits, um auf die Fragen und Überlegungen der Teilnehmer eingehen zu können, und andererseits, um die Musik in den breiten und vielarmigen Strom menschlicher Kultur einzufügen, also auch stets musikübergreifend zu denken.

- 3) Auf die Enge, die Elaboriertheit der Fachsprache sollte man, so gut es geht, verzichten, oder sie jedenfalls sparsam und sie immer erst zuletzt gebrauchen. Gut ist es, auf einen weiten, phantasievollen und metaphorisch-anschaulichen Wortschatz zugreifen zu können, der das Denken und Erleben öffnet anstatt es zu ‚erledigen‘.
- 4) Musikvermittler sollten genau und nachdenklich zuhören, sich in andere hineindenken und auf das reagieren, was andere überlegen.

Literaturverzeichnis

BALET, Leo, Gerhard, E. (1972): Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, hg. und eingeleitet von Gert Mattenklott (= Ullstein, Bd. 2995), Frankfurt am Main: Ullstein.

BEKKER, Paul (1911): Beethoven, Berlin: Schuster & Löffler.

DOMIN, Hilde (1968): Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft, München: Piper.

ELIAS, Norbert (1987): Die Gesellschaft der Individuen, hg. von Michael Schröter, 2. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

GIES, Stefan / HEß, Frauke (Hg.) (2013): Kulturelle Identität und soziale Distinktion. Herausforderungen für Konzepte musikalischer Bildung [Interdisziplinäre Tagung an der Universität Kassel 2013], Innsbruck: Helbling.

GIES, Stefan (2013): Kulturen, Kultur und Identität, in: Gies, Stefan / Heß, Frauke (Hg.): Kulturelle Identität und soziale Distinktion. Herausforderungen für Konzepte musikalischer Bildung [Interdisziplinäre Tagung an der Universität Kassel 2013], Innsbruck: Helbling, S. 87–114.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2004): Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, übersetzt von Joachim Schulte (= Edition Suhrkamp, Bd. 2364), Frankfurt am Main: Suhrkamp.

HAUSER, Arnold (1974): Soziologie der Kunst (= Beck'sche Sonderausgaben), München: Beck.

HEISTER, Hanns-Werner (1983): Das Konzert. Theorie einer Kulturform, Bd. 1 [von 2] (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 87 [+ 88]), Diss., Wilhelmshaven u. a.: Heinrichshofen.

KRETZSCHMAR, Hermann (1887 ff.): Führer durch den Concertsaal, Leipzig: Liebeskind.

KRETZSCHMAR, Hermann (1911a): Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik, in: Kretzschmar, Hermann (Hg.): Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters (= Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes, Bd. II), Leipzig: Peters 1911, S. 168–192.

KRETZSCHMAR, Hermann (1911b): Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik, Kretzschmar, Hermann (Hg.): Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters (= Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes, Bd. II), Leipzig: Peters, S. 280–293.

MERSMANN, Hans (1930 ff.): Die Kammermusik (= Führer durch den Konzertsaal), Leipzig: Breitkopf & Härtel.

OTT, Thomas (2013): Heterogenität als Konstrukt in musikpädagogischen Handlungsfeldern, in: Gies, Stefan / Heß, Frauke (Hg.): Kulturelle Identität und soziale Distinktion. Herausforderungen für Konzepte musikalischer Bildung [Interdisziplinäre Tagung an der Universität Kassel 2013], Innsbruck: Helbling, S. 139–150.

RICHTER, Christoph (2012): Musik verstehen. Vom möglichen Nutzen der philosophischen Hermeneutik für den Umgang mit Musik (= Forum Musikpädagogik, Bd. 105) (= Berliner Schriften), Augsburg: Wißner.

RUMPF, Horst (2010): Was hätte Einstein gedacht, wenn er nicht Geige gespielt hätte? Gegen die Verkürzungen des etablierten Lernbegriffs, Weinheim u. a.: Juventa

SCHERING, Arnold (1934): Die Erkenntnis des Tonwerks, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 40, S. 13–27.

SEEL, Martin (2000): Ästhetik des Erscheinens, München u. a.: Hanser.

TRÖNDLE, Martin (Hg.) (2011): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form (= Kultur- und Museumsmanagement), 2. Auflage, Bielefeld: Transcript.

WEHLER, Hans-Ulrich (1987–2003): Deutsche Gesellschaftsgeschichte [in fünf Bänden und weiteren Auflagen], München: Beck.