

# Aspekte der Subjekt- und Objektorientierung in digitalen Musikvermittlungsformaten – dargestellt anhand der Videoproduktionen *Close-up* und *Keynotes*

---

Joshua Schippling

Die Frage, ob Unterricht am Subjekt oder Objekt auszurichten ist, prägt seit dem frühen 19. Jahrhundert den schulischen Diskurs und steht im Zentrum bildungstheoretischer Überlegungen seit Wilhelm von Humboldt (vgl. Jank 2013: 42). Mit dem Subjekt wird das lernende Individuum mit seinen Bedürfnissen und Entwicklungsmöglichkeiten bezeichnet, während das Objekt für (kulturelle-) Wissensinhalte steht, wie sie sich in Lehrplänen, Fächern oder Unterrichtsthemen konkretisieren (vgl. Milker/Steffens 2022: 121).

Die Diskussion um Subjekt- und Objektorientierung hat in den letzten Jahrzehnten die Fachdidaktiken maßgeblich beeinflusst (vgl. Herzig/Schwerdt 2002). Insbesondere im Kontext des schulischen Musikunterrichts hat die Debatte eine lange Tradition<sup>1</sup>, in der häufig die vermeintliche Unvereinbarkeit beider Ansätze betont wurde (vgl. Schippling/Voit 2023a: 220).<sup>2</sup>

Nach wie vor wird sie intensiv geführt und gilt inzwischen als »musikpädagogischer Dauerbrenner« (ebd.: 219). Georg Brunner betont dazu: »Im Grunde geht es im Musikunterricht immer um das Spannungsfeld zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Schülerinteressen und Belangen des Werks« (2015: 203).

---

1 Michael Alts objektorientierte Musikdidaktik (vgl. 1968) gilt als Ausgangspunkt dieses Diskurses, der sich in den Folgejahren immer stärker subjektorientierten Ansätzen zuwandte (vgl. Jank 2017: 106; Helmholz 1996: 66). Eine kritische Reflexion dieser Entwicklung als teleologische Erzählung findet sich bei Sachsse (2014: 111f.).

2 Dies führte zu einer besonders starken Polarisierung des Diskurses (vgl. Helmholz 1996: 22): »Je konsequenter die Subjektorientierung, desto kategorischer die Ablehnung der Stofforientierung.« (Ebd.: 22)

Allerdings bleibt jenes Spannungsfeld nicht auf den schulischen Musikunterricht beschränkt, sondern zeigt sich auch in der Musikvermittlung, wo Akteur\_innen einerseits dialoggruppenspezifische Angebote entwickeln, um Teilnehmer\_innen zu erreichen, andererseits aber häufig im Auftrag von Musikinstitutionen handeln, deren künstlerisches Profil und Spielplan den Ausgangspunkt für werkorientierte Formate bilden (vgl. Schippling/Voit 2023a: 221).<sup>3</sup>

Trotz dieser Relevanz wurde das Thema der Subjekt- und Objektbezüge in der Musikvermittlung bislang kaum diskutiert<sup>4</sup>, wohl auch, weil es sich um eine vergleichsweise junge Disziplin handelt.<sup>5</sup>

Vor diesem Hintergrund stellen sich folgende Fragen: Welche Aspekte von Subjekt- und Objektorientierung finden sich in Musikvermittlungsformaten? Wie gehen Akteur\_innen mit dem Spannungsfeld beider Ansätze um? Und ist deren strikte Gegenüberstellung überhaupt tragfähig – oder zeigen sich auch andere Beziehungsgefüge?

Gerade im Kontext digitaler Vermittlungsformate werden diese Fragen besonders relevant, weil sie neue Formen von Interaktion, Teilhabe und Wahrnehmung in Aussicht stellen, die auch das Verhältnis der Subjekt- und Objektorientierung beeinflussen können.

Insofern erscheint es notwendig, den Diskurs um die Perspektive zu ergänzen, wie der »alten Auseinandersetzung« (Glass/Schönhofen 2018: 67) zwischen Subjekt- und Objektorientierung im digitalen Raum begegnet wird – und welche theoretischen wie praktischen Implikationen sich daraus ergeben. Angesichts der durch die Corona-Pandemie beschleunigten Digitali-

---

3 Vgl. weiterhin Schippling/Voit 2023b.

4 Erwähnenswert sind etwa Schippling und Voit (2023a), die den Diskurs aus der Perspektive der Musikvermittlung beleuchten, sowie Rebekka Hüttmann (2014), die zwei Vermittlungsprinzipien unterscheidet, die Bezüge zu beiden Orientierungen erkennen lassen: die Vermittlung *von etwas* – unter anderem im Sinne der Wissensvermittlung eines bestimmten Inhalts (eher objektorientiert) – und die Vermittlung *zwischen* Hörer und Musik, bei der es um Beziehungsaufbau zwischen beiden Seiten geht, z.B. durch die Suche nach der Spiegelung von grundlegenden Welterfahrungen in der Musik (eher subjektorientiert) (vgl. Vogt 1998: 5).

5 So wurde der erste Studiengang für Musikvermittlung im deutschsprachigen Raum erst 1998 in Detmold eingeführt (vgl. Rüdiger 2014: 8; Voit 2019). Zur Zeit der *pädagogischen Alltagswende* um 1980, die den Diskurs um die Subjekt- und Objektorientierung prägte, existierte sie als eigenständige Disziplin noch nicht (vgl. Jank 1989: 57).

sierung der Musikvermittlung (vgl. Unterberg 2023; Nell 2023; Schmidt 2022: 457) gewinnt diese Fragestellung zunehmend an Bedeutung.

Im Folgenden werden die Ergebnisse einer Interviewstudie von 2023, die im Rahmen einer Masterarbeit durchgeführt wurde, vorgestellt, in der die Projektverantwortlichen<sup>6</sup> der digitalen Vermittlungsformate *Close-up*<sup>7</sup> der Berliner Philharmoniker und *Keynotes*<sup>8</sup> der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz hinsichtlich dieser Aspekte befragt wurden. Bei beiden Vermittlungsformaten handelt es sich um kostenlose, browserbasierte Videoreihen, in denen das Verhältnis zwischen der Subjekt- und Objektorientierung eine besonders gewichtige Rolle spielt: So wird in jedem Video der beiden Reihen ein ausgewähltes Werk klassischer Musik in erster Linie durch den Chefdirigenten des Hauses unter Zuhilfenahme entsprechender Hörproben vorgestellt. Zugleich wird mit beiden Formaten eine spezifische Dialoggruppe (Jugendliche und junge Erwachsene bei den *Close-ups* sowie Erwachsene bzw. allgemein Musikinteressierte bei den *Keynotes*) adressiert, was sich in der Konzeption der Videos niederschlägt.

In der Studie wurden zunächst die Projektverantwortlichen zu der Frage interviewt, welche konkreten Methoden der Subjektorientierung sie nutzen, um ihre Formate dialoggruppenspezifisch zu gestalten. Analog dazu wurden sie daraufhin befragt, welche Methoden der Objektorientierung sie in den Formaten anwenden, um der Dialoggruppe das musikalische Werk näherzubringen. In einem zweiten Schritt wurden die Aussagen daraufhin ausgewertet, ob die beiden Orientierungen in den Formaten tatsächlich in einem antagonistischen Verhältnis stehen oder auch andere Beziehungsgefüge aufweisen.

---

6 Für die *Keynotes* fungierte Herr Beat Fehlmann, zur Zeit des Interviews Intendant der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, als Interviewpartner, für das Vermittlungsformat *Close-up* Frau Katja Frei, Leiterin *Education* und *Outreach* der Berliner Philharmoniker.

7 Vgl. <https://www.berliner-philharmoniker.de/education/education-mediathek/close-up/> [02.02.2024].

8 Vgl. <https://www.staatsphilharmonie.de/de/keynotes> [02.02.2024].

## Aspekte subjektorientierter Gestaltung in den untersuchten Formaten aus der Perspektive der interviewten Akteur\_innen

### Interdisziplinäre Zugänge

Anhand der Interviews zeigt sich, dass die Akteur\_innen in ihren digitalen Vermittlungsformaten das musikalische Werk nicht nur unter einer musikimmanenten Perspektive beleuchten, sondern dabei auch außermusikalische Kontexte einbeziehen. Damit intendieren sie fehlende musikalische Vorerfahrungen der Dialoggruppe zu kompensieren bzw. letzterer die Möglichkeit zu bieten, sich auch ohne musikspezifischen Wissenshintergrund dem Werk zu nähern. Dies kann sich beispielsweise darin äußern, andere Kunstsparten in die Formate miteinzubeziehen, um Vermittlungsprozesse zwischen Dialoggruppe und Werk zu initiieren:

Frei: »Wir lassen die Musik nie alleine für sich stehen, [...] weil wir mit einem Publikum rechnen, was noch mehrere Zugänge braucht. [...] [D]eshalb versuchen wir natürlich, da auch die Künste miteinander zu verbinden.«  
[0:30:50.9]

Beispielsweise wird den Rezipient\_innen in dem *Close-up* zu Strawinskys *Der Feuervogel* die Möglichkeit geboten, über den Tanz eine Beziehung zur Musik aufzubauen. So gibt eine professionelle Tänzerin im Verlauf des Videos immer wieder kurze Tutorials zu zentralen Bewegungsfiguren des Balletts, die die Zuschauer\_innen zum Mitmachen animieren sollen (vgl. unter anderem [22:29]).

Zugleich beabsichtigen die interviewten Akteur\_innen mit dem Einbezug unterschiedlicher Künste, der Dialoggruppe zu signalisieren, dass ein musikbiografischer Hintergrund keine Voraussetzung zur Partizipation an dem Format darstellt. Dabei wollen sie die Dialoggruppe ermutigen, ausgehend von den angebotenen Zugängen ihren eigenen zum Werk zu finden:

Frei: »[D]iese Perspektive wollen wir [...] aufmachen, dass man nicht von klein auf ein Instrument gespielt haben muss, um hier Gefallen an klassischer Musik zu finden, sondern dass man seinen Zugang sich ein bisschen erschließen muss.« [0:15:49.6]

Um dabei ein hohes Maß an individuellen Zugangsmöglichkeiten zu der Musik zu schaffen und dabei den unterschiedlichen Bildungs- und Erfahrungshintergründen der Zuschauer\_innen Rechnung zu tragen, beschränken die Interviewpartner\_innen die Zugänge zur Musik in ihren Vermittlungsformaten nicht *nur* auf den künstlerisch-ästhetischen Bereich, sondern integrieren dabei auch außermusikalische Perspektiven:

Frei: »Das muss nicht zwingend die Musikwissenschaft sein, sondern vielleicht ist es die Medizin, über die man sich nähert. [...] Das muss alles erlaubt sein.« [0:15:49.6]

### Dialoggruppenadäquater Sprachgebrauch

Vor dem Hintergrund der anvisierten Dialoggruppe legen die interviewten Akteur\_innen bei der Konzeption ihrer digitalen Vermittlungsformate eine erhöhte Sprachaufmerksamkeit an den Tag. Dies äußert sich beispielsweise darin, dass sie im Vorfeld der Videoproduktion darüber reflektieren, wie ein dialoggruppenadäquater Sprachgebrauch gestaltet werden muss, um musikalische Sachverhalte auch einem fachfremden Publikum verständlich zu machen. Diesbezüglich erachten sie es als notwendig, möglichst auf musikalische Fachtermini zu verzichten. Dabei sehen sie sich allerdings mit der grundsätzlichen Schwierigkeit konfrontiert, nicht vollständig auf einen musikalischen Fachjargon verzichten zu können:

Fehlmann: »Und [...] was er [der Dirigent] versucht ist, [...] mit [...] möglichst wenig Fachbegriffen das zu erklären, ganz ohne kommt er auch nicht aus.« [0:14:32.8]

Dies resultiere allein schon daraus, dass die dargestellten Musiker\_innen ihren eigenen fachinternen Sprachgebrauch nutzen würden, der sich nur bedingt durch den\_die Projektleiter\_in lenken ließe:

Frei: »[W]ir können jetzt nicht jedem Musiker [...] verbieten, Fachbegriffe wie Adagio [...] zu verwenden, wenn der Satz nun mal so heißt.« [0:20:21.9]

## Dialoggruppenspezifische Inszenierung des Werks

Weiterhin verdeutlichen die Interviews, dass auch die Inszenierung des zu vermittelnden Werks im Video unter anderem von subjektorientierten Überlegungen determiniert sein kann.

Dabei können unter anderem die Rezeptionsvoraussetzungen der Dialoggruppe ein Faktor sein, der die Darbietung der zu vermittelnden Musik im Format bestimmt. So wird beispielsweise bei den *Close-ups* das Werk nie in kompletter Länge dargeboten, um eine rezeptive Überforderung der jungen Dialoggruppe zu vermeiden.

Weiterhin werden bei den *Close-ups* nur besonders prägnante Stellen eines Werks im Video dargeboten, um der jungen Dialoggruppe auch ohne ausgeprägte musikalische Wahrnehmungsfähigkeit einen möglichst umfänglichen Eindruck der Musik zu vermitteln sowie Wiedererkennungsmomente zu ermöglichen:

Frei: »Dann aber auch [...] die Auswahl der Musik. Also welche Stellen sind überhaupt geeignet, um [...] sich durch das Stück durchzuhangeln? [...] Wo habe ich die Chance auch was wiederzuerkennen?« [0:24:55.7]

Daneben sei die Schaffung von Wiedererkennungsmomenten auch deshalb relevant, um bei einer späteren, von dem Format unabhängigen Gesamtrezeption des Werks Momente von musikalischer Orientierung und Verständnis auf Seiten der Dialoggruppe zu schaffen und somit der Musik näher zu kommen:

Frei: »Und dann hat man [...], wenn man das Stück mal im Gesamten hört, so einfach wirklich ein Erfolgserlebnis, weil man sagt: »Ach, ich habe jetzt echt was verstanden und ich habe es erkannt.«« [0:24:55.7]

## Herstellen von Lebensweltbezügen

In den Interviews erwähnen die Akteur\_innen an verschiedenen Stellen, dass sie bemüht sind, in ihren digitalen Formaten trotz musikalischer Schwerpunktsetzungen auch musikübergreifenden Themen einen Raum zu gewähren (vgl. Kategorie *Interdisziplinäre Zugänge*, S. 112):

Frei: »Der Hauptfokus [...] liegt auf der Musik [...] und wir kommen ja in jedem Format auch auf viel generellere Themen.« [0:29:26.7]

Dabei spielt bei den untersuchten Videoreihen vor allem das Anknüpfen an lebensweltliche Thematiken der Dialoggruppe eine zentrale Rolle, mit denen die interviewten Akteur\_innen versuchen, ihr Zugänge zum Werk zu ermöglichen. So führt Herr Fehlmann hinsichtlich der *Keynotes* aus:

»Das [Herstellen von Lebensweltbezügen] war [...] unsere strategische Grundausrichtung.« [0:19:45.8]

Anhand der Interviews wird deutlich, dass die Akteur\_innen dieses Unterfangen hauptsächlich dadurch versuchen umzusetzen, indem sie das musikalische Werk auf die aktuellen zeitlichen Umstände beziehen, von denen sie annehmen, dass sie für die Lebensrealität der Dialoggruppe relevant sind. Dadurch soll letztere für die Bedeutung des Werks für ihre Lebenswelt sensibilisiert werden:

Fehlmann: »[D]ieses ›Werke-in-Beziehung-setzen‹, einfach auch [...] die Zeit, in der wir drinstecken, [um der Dialoggruppe zu verdeutlichen], warum es auch interessant sein könnte, sich mit diesen Werken zu beschäftigen.« [0:04:38.6]

So wird beispielsweise von einer Historikerin in dem *Close-up* zu Kurt Weils *Berliner Symphonie* das Entstehungsjahr des Werks mit dem aktuellen Zeitgeschehen verglichen, wobei unter anderem Parallelen zwischen der Coronapandemie und den damaligen zeitlichen Umständen gezogen werden (vgl. [-24:30]).

Das Herstellen von Lebensweltbezügen versuchen die Interviewten aber auch dadurch umzusetzen, indem sie Verbindungen zwischen der Musik und den persönlichen Befindlichkeiten der Rezipient\_innen schaffen:

Fehlmann: »Also so dieser Versuch, [...] eine Brücke zu schlagen, in die [...] eigene Gedankenwelt, [...] oder [zu reflektieren,] welche Gedanken- und Emotionswelten die [Musik] uns eröffnet.« [0:03:33.3]

## Verhaltensanalyse der Dialoggruppe

Im Gegensatz zu den vorigen, handelt es sich bei dieser Kategorie weniger um eine konkrete Methode zur subjektorientierten Gestaltung der Videos selbst, sondern um eine Strategie, bei der das digitale Nutzer\_innenverhalten der Formate analysiert wird, um Interessens- und Bedürfnislagen der Dialoggruppe zu identifizieren. Davon ausgehend generieren die befragten Akteur\_innen wiederum Optimierungsperspektiven für ihre Formate:

Fehlmann: »Und an dem Punkt, wo [...] wir jetzt stehen, [...] wo wir versuchen [...], zu analysieren: Wie reagieren die Leute darauf? Was funktioniert, was funktioniert nicht? Und jetzt schauen wir mal, [...] wie wir uns anpassen müssen.« [0:27:03.3]

In diesem Zusammenhang erwähnt Herr Fehlmann beispielsweise die Erhebung der durchschnittlichen Rezeptionsdauer der Nutzer\_innen sowie die Identifikation von Stellen, an denen sie die Rezeption der Videos abbrechen.

## Aspekte objektorientierter Gestaltung in den untersuchten Formaten aus der Perspektive der interviewten Akteur\_innen

### Interdisziplinäre Zugänge

Wie bereits bei der gleichnamigen subjektorientierten Kategorie (vgl. S. 112) dargelegt, beleuchten die Interviewpartner\_innen das zu vermittelnde Werk nicht nur unter einer musikspezifischen Perspektive, sondern beziehen dabei ebenso nicht-musikalische Kontexte mit ein, um auch fachunkundigen Zuschauer\_innen mehr emotionale und persönliche Anknüpfungsmöglichkeiten zur Musik zu bieten. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass in den vorliegenden Formaten die Wahl der disziplinären Zugänge zur Musik vom Werk selbst ausgeht. Das bedeutet, dass vorhandene Bezüge innerhalb des Werks – etwa zu Literatur oder historischen Kontexten – gezielt aufgegriffen werden, um darüber Zugänge zur Musik zu eröffnen.

Frei: »Manchmal sind es Märchen, manchmal sind es auch Bilder. Es gibt ja oft genug Kompositionen, bei denen die bildende Kunst das ausschlag-

gebende Element war. [...] Also dieser interdisziplinäre Zugang spielt für mich bei Musikvermittlung fast die größte Rolle.« [0:33:30.7]

Dieser Aspekt lässt sich besonders gut in den *Close-ups* nachvollziehen: So wird beispielsweise in dem Film zu Kurt Weils 1921 veröffentlichter *Berliner Symphonie* schwerpunktmäßig ein geschichtlicher Zugang gewählt, in dem eine Historikerin über die Lebensumstände der frühen zwanziger Jahre in der Hauptstadt berichtet. In dem *Close-up* zu Strawinskys *Der Feuervogel* wird aufgrund des Ballett-Kontextes des Werks den Zuschauer\_innen hauptsächlich ein Zugang über den Tanz geboten, während die Folge zu Tschaikowskys *Romeo und Julia* stärker eine szenisch-schauspielerische Annäherung nutzt, die an Shakespeares Theater-Vorlage anknüpft.

### Kontextualisierung des Werks

Anhand der untersuchten Formate zeigt sich, dass die Interviewpartner\_innen darauf bedacht sind, das Werk in ihren Videos kulturell zu kontextualisieren, um dadurch Vermittlungsprozesse zu initiieren. Dies kann sich beispielsweise in einer historischen Kontextualisierung äußern, wobei den Zuschauer\_innen die Musik vor dem Hintergrund ihrer zeitgeschichtlichen Umstände nachvollziehbar gemacht werden soll:

Frei: »[A]lso historische Elemente auch gar nicht nur aus der Musik, sondern auch aus der Zeit. Ein Werk hat sich ja [...] immer in einer gewissen Zeit entwickelt. Also, das muss [...] ein Gesamtbild werden.« [0:34:03.7]

In den untersuchten Formaten lassen sich unterschiedliche Herangehensweisen der historischen Kontextualisierung erkennen. So wird das Werk einerseits vor dem Hintergrund der Biografie der\_des Komponist\_in bzw. der Bedingungen, unter denen diese\_r gelebt hat, reflektiert:

Fehlmann: »Und natürlich spielt der Schöpfer [...] eine zentrale Rolle, weil er immer auch Kind seiner Zeit ist und natürlich reagiert.« [0:23:14.7]

Andererseits zeigt sich die historische Kontextualisierung darin, Bezüge zu sonstigen historischen Persönlichkeiten herzustellen, die für das Werk eine entscheidende Bedeutung haben.

Neben der historischen zeigt sich in den Formaten aber auch immer wieder eine künstlerische Kontextualisierung. So wird beispielsweise das zu vermittelnde Werk in Beziehung zu anderen, mitunter neueren Werken der des Komponist\_in gesetzt, um dem Publikum musikalisch-kompositorische Entwicklungsprozesse zu verdeutlichen.

## Zugänge zur musikalischen Struktur und Gestaltung des Werks

In den untersuchten Formaten intendieren die Betreiber\_innen die Dialoggruppe auch dadurch an die Musik heranzuführen, indem sie ihr Aufbau und die kompositorische Gestaltung des Werks auf verständliche Weise näherbringen. Dies erfolgt einerseits mittels verbalen Erklärens durch fachkundiges Personal. So schildert beispielsweise der Dirigent in dem Format öfters seine Erfahrungen im Umgang mit dem Werk, mit dem Ziel,

Fehlmann: »Dass man da wirklich auch so *insights* hat, die [...] wirklich auch so [...] in praktischer Auseinandersetzung mit dieser Musik [entstehen].«  
[0:20:19.3]

Eine weitere Möglichkeit, welche die Betreiber\_innen nutzen, um die Machart des Werks zu verdeutlichen, besteht in seiner *musikalischen Dekonstruktion*. So werden im Verlauf der Videos immer wieder zentrale Ausschnitte eines Werks von den Musiker\_innen vorgespielt, wobei z. B. einzelne Stimmen nicht mitgespielt oder spezifische musikalische Figuren, Melodieverläufe etc. isoliert dargeboten werden, um sie den Zuschauer\_innen genauer wahrnehmbar zu machen und verständnisfördernde Hörerfahrungen zu inszenieren:

Fehlmann: »[Man] lässt mal was weg oder holt mal was Einzelnes raus.«  
[0:26:24.1]

Dadurch soll dem Publikum verdeutlicht werden, wie beispielsweise die einzelnen Stimmen des Werks klingen oder miteinander interagieren bzw. wie die harmonische Struktur im Werk entsteht, welche Funktion einzelnen Instrumentengruppen dabei zukommt oder welche klanglichen Auswirkungen sich durch kompositorische Änderungen ergeben (vgl. Fehlmann: [0:24:21.3]).

## Relationen der Subjekt- und Objektorientierung in den Formaten

Neben der Identifizierung der konkreten Aspekte der Subjekt- und Objektorientierungen soll nun betrachtet werden, wie sich die »dynamische Komplexität des Wirkzusammenhangs« (Schmied-Kowarzik 2008: 16) zwischen beiden in den untersuchten Formaten darstellt.

So zeigt sich einerseits, dass sich in den beiden Vermittlungsprojekten Objekt- und Subjektorientierung nicht widersprechen müssen, sondern durchaus miteinander verknüpft sein können. Im Folgenden werden jene Methoden der subjekt- und objektorientierten Kategorien vorgestellt, anhand derer dieser Aspekt deutlich zutage tritt.

## Integration von Subjekt- und Objektorientierung

### Interdisziplinäre Zugänge zum Werk

Ein Moment der *Vereinigung* von Subjekt- und Objektorientierung zeigt sich in den interdisziplinären Zugängen zum Werk, die der Dialoggruppe in den Formaten geboten werden. So konnte der Aspekt der Interdisziplinarität sowohl als Methode der Subjekt- (vgl. S. 112) als auch Objektorientierung (vgl. S. 116) identifiziert werden. Unter einer subjektbezogenen Perspektive wird mit den interdisziplinären Zugängen seitens der befragten Musikvermittler\_innen intendiert, trotz geringer musikalischer Vorerfahrung und Fachkenntnis der Dialoggruppe Möglichkeiten zu geben, sich auf persönliche Art und Weise dem Werk zu nähern.

Unter einer objektbezogenen Perspektive beschreibt die Methode der interdisziplinären Zugänge, dass die Wahl, welche Zugänge konkret im Format gewählt werden, nicht von der Dialoggruppe, sondern von dem Werk abhängig gemacht wird. Dabei erörtern die Musikvermittler\_innen, was »für die Komposition [...] ein ganz ausschlaggebendes Element« (Frei: [0:30:50.9]) ist, und wählen vor diesem Hintergrund entsprechende Zugänge, die zu einem zunehmenden Verständnis gegenüber der Musik führen soll.

So bietet beispielsweise der tänzerische Zugang in dem *Close-up* zu Stravinskys *Der Feuervogel* die Möglichkeit, die spezifische musikalische Machart des Werks besser zu verstehen, spielte doch der Tanz für die Komposition eine ganz zentrale Rolle (vgl. Frei: [0:30:50.30]). Andererseits wird gerade dem jungen, fachfremden Publikum über die körperlich-tänzerische Auseinandersetzung mit dem Werk eine niedrigschwellige Option geboten, sich der Musik

zu nähern. Insofern verknüpft die Methode der interdisziplinären Zugänge sowohl subjekt- als auch objektorientierte Aspekte.

### Kontextualisierung des Werks

In den untersuchten Formaten wurde als eine Methode der Objektorientierung die historische Kontextualisierung ermittelt (vgl. S. 117), um das Werk vor dessen geschichtlichem Hintergrund für das Publikum nachvollziehbar zu machen. Darüber hinaus wurde in den Vermittlungsprojekten als Methode der Subjektorientierung die lebensweltliche Kontextualisierung des Werks festgestellt, indem letzteres in Beziehung zu den Umständen gesetzt wird, unter denen die Dialoggruppe lebt, um diese für die Lebensrelevanz des Werks zu sensibilisieren (vgl. S. 115).

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass in den Formaten die objekt- und subjektorientierte Form der Werkkontextualisierung teilweise in Verbindung miteinander gebracht wird, indem z.B. die historischen Umstände der Musik mit den aktuellen lebensweltlichen Bedingungen der Dialoggruppe hinsichtlich der Ähnlichkeiten und Unterschiede miteinander verglichen werden (vgl. das bereits erwähnte Beispiel des *Close-up* zu Kurt Weils *Berliner Symphonie*, vgl. S. 115). Insofern greifen in diesem Fall über den Aspekt der Kontextualisierung des Werks Subjekt- und Objektorientierung ineinander.

Neben diesen Kategorien, die auf Möglichkeiten verweisen, wie Subjekt- und Objektorientierung miteinander verbunden sein können, sollen im Folgenden weitere der identifizierten Kategorien vorgestellt werden, bei denen die Objekt- und Subjektorientierung in Konflikt zueinander treten. Dies ist allerdings nicht als Anzeichen zu interpretieren, dass beide Orientierungen doch in einer grundsätzlich antagonistischen Beziehung zueinanderstehen. Vielmehr ist es vor dem Hintergrund der zuvor dargestellten Kategorien als Ausdruck des komplexen Wirkungszusammenhangs beider Orientierungen zu werten, der sich sowohl zwischen Momenten der *Synthese* als auch der *Abgrenzung* bewegt.

### Konfrontation von Subjekt- und Objektorientierung

#### Sprachgebrauch

In den Interviews betonen die Akteur\_innen, dass ihnen ein dialoggruppenadäquater Sprachgebrauch wichtig ist, was sich in den Formaten dadurch kon-

ketisiert, möglichst auf einen musikalischen Fachjargon zu verzichten (vgl. S. 113). Dennoch äußern die Befragten, dass sie auf grundlegende musikalische Begrifflichkeiten, die in dem Werk eine Rolle spielen, nicht gänzlich verzichten können (vgl. S. 113). Insofern wird der Sprachgebrauch in den Formaten sowohl von der Dialoggruppe als auch von dem musikalischen Werk determiniert, was ein grundsätzliches Spannungsfeld markiert.

Zugleich lässt sich an diesem Beispiel gut nachvollziehen, wie digitale Möglichkeiten solche Konfliktsituationen zwischen beiden Orientierungen entschärfen können, etwa indem sprachliche Ausführungen in den Videos durch visuelle Einblendungen flankiert werden, um Fachbegriffe zu erklären.

### Ausschnitte des Werks

Die Akteur\_innen sind darauf bedacht, für ihre Videos solche Passagen des Werks auszuwählen, die der Dialoggruppe vor dem Hintergrund ihrer Rezeptionsvoraussetzungen Wiedererkennungsmomente und somit Erfolgserlebnisse mit der Musik ermöglichen (vgl. S. 114).

Demgegenüber sind sie aber auch bestrebt, diejenigen Stellen des Werks für die Formate zu nutzen, an denen sich dessen musikalische Machart mittels *musikalischer Dekonstruktion* exemplarisch gut erklären lässt (vgl. S. 118). So erfolgt die Wahl der musikalischen Ausschnitte für die Vermittlungsprojekte ebenfalls aus subjekt- sowie objektorientierten Gesichtspunkten, die in Konflikt zueinander treten können. Dies liegt beispielsweise dann vor, wenn eine bestimmte musikalische Passage repräsentativ für den spezifisch kompositorischen Aufbau eines Werks ist, aber für die Dialoggruppe keinen hohen musikalischen Wiedererkennungswert in Aussicht stellt.

### Transition von Subjekt- und Objektorientierung

Neben Momenten der *Integration* und *Konfrontation* verweisen die Ausführungen der Interviewpartner\_innen aber noch auf eine weitere Dimension des Verhältnisses der Subjekt- und Objektorientierung. So lassen sich in den Vermittlungsprojekten teilweise Phasen ausmachen, in denen der Schwerpunkt entweder auf der Subjekt- oder Objektorientierung liegt, wobei im zeitlichen Verlauf der Formate ein Übergangsprozess zur jeweils anderen Orientierung erfolgt.

### Vorgelagerte subjektorientierte Werkauswahl

In den Interviews führt Frau Frei an, dass die *Close-ups*, trotz diverser dialoggruppenspezifischer Maßnahmen, einen überwiegend objektorientierten Charakter haben, da das zu vermittelnde Werk den Ausgangspunkt des Projekts darstellt:

»[F]ür uns gesprochen ist schon [...] der Fokus auf der Musik ein bisschen größer. [...] Wir nähern uns immer von Seiten der Musik.« [0:36:26.5]

Allerdings zeigt sich bei den *Close-ups*, dass bereits im Voraus der eigentlichen Videoproduktion subjektorientierte Überlegungen eine zentrale Rolle spielen. Dies betrifft insbesondere die Werkauswahl für die Vermittlungsformate: So werden die Werke für die *Close-ups* in erster Linie von dem Chefdirigenten der Berliner Philharmoniker vorgeschlagen. Allerdings hat dabei das Education-Team ein Veto-Recht, was es einlegen kann, wenn ihm das vorgeschlagene Werk für das Vermittlungsformat als unpassend erscheint (vgl. Frei: [0:39:39.3]). Dabei erwähnt Frau Frei, dass davon bereits in der Vergangenheit Gebrauch gemacht wurde, weil spezifische Werke vor dem Hintergrund der anvisierten Dialoggruppe als schwer vermittelbar eingeschätzt wurden (vgl. [0:41:39.7]). Insofern wird deutlich, dass das Vermittlungsformat zunächst einen subjektorientierten Schwerpunkt aufweist, was im weiteren Verlauf des Vermittlungsprojekts in eine zunehmende Objektorientierung übergeht.

### Dialoggruppenorientierte Evaluationsphase

Ein weiterer Transitionsprozess zwischen den beiden Orientierungen wird besonders bei den *Keynotes* deutlich: So zeichnete sich das Projekt laut Herrn Fehlmann zunächst durch einen sehr werkorientierten Charakter aus, da die Musik und dessen Vermittlung die konkrete Ausgestaltung des Formats im Wesentlichen bestimmt hat.

In der aktuellen Evaluationsphase des Projekts und der damit verbundenen digitalen Nutzeranalyse (vgl. S. 116) rücke nun allerdings die Dialoggruppe stärker in den Fokus, da ihr Nutzungsverhalten den Ausgangspunkt für Optimierungsmaßnahmen des Formats darstellt. Dies kann als ein Aspekt subjektorientierter Praxis verstanden werden. Insofern hat sich im Verlauf des *Keynote*-Formats das Gewicht von einer Objekt- zu einer zunehmenden Subjektorientierung verlagert:

Fehlmann: »Die Vorgehensweise war mal eine sehr werkorientierte [...]. Und an dem Punkt, wo wir jetzt stehen, ist eine höhere Zielgruppenorientierung [...], wo wir versuchen [...] zu analysieren, wie reagieren die Leute darauf?« [O:27:03.3]

## Fazit

Auch wenn sich anhand der vorliegenden Untersuchung keine allgemeingültigen Aussagen über das gesamte Feld der Musikvermittlung ableiten lassen, deutet die Interviewstudie darauf hin, dass eine strikte Trennung von Subjekt- und Objektorientierung – wie sie teils in der Musikpädagogik diskutiert wird (vgl. u.a. Brunner 2015: 203)<sup>9</sup> – im Kontext der Musikvermittlung nicht tragfähig ist. In den untersuchten Formaten spielen beide Ausrichtungen in unterschiedlicher Gewichtung eine Rolle. Zwar bleibt das Werk zentral, doch werden subjektorientierte Überlegungen ebenso stark berücksichtigt, etwa bei der Auswahl des Werks im Hinblick auf eine spezifische Dialoggruppe und dem Ziel, dieser ästhetische Erfahrungsräume zu eröffnen (vgl. Schippling/Voit 2023a: 221).<sup>10</sup>

Im Hinblick auf die Digitalität zeigt sich in den untersuchten Musikvermittlungsformaten, dass digitale Elemente sowohl subjekt- als auch objektorientierte Potenziale entfalten. Sie erlauben eine passgenaue Ausrichtung auf die Dialoggruppe, indem Tempo, Bildsprache und Dramaturgie an deren spezifische Rezeptionsgewohnheiten angepasst werden.<sup>11</sup> Auch Kameraeinstellungen werden gezielt eingesetzt, z.B. durch das Einfangen des Blicks des Dirigenten, um musikalische Kommunikationsprozesse innerhalb des Orchesters für ein nicht spezialisiertes Publikum anschaulich zu machen. Die digitale Umsetzung der Formate erlaubt zudem eine individuelle Rezeption, da Inhalte pausiert oder erneut angesehen werden können. Ergänzend bietet

9 Vereinzelt lassen sich auch Stimmen in der Musikpädagogik ausmachen, die eine strikt antagonistische Konzeptualisierung der Subjekt- und Objektorientierung kritisieren (vgl. u.a. Richter 1976).

10 Allerdings bleibt fraglich, ob die Auswahl, welches Werk für welche Dialoggruppe geeignet ist, auf empirischen Erkenntnissen beruht oder eher auf Annahmen der Veranstalter:innen, die mitunter defizitorientierte Bilder reproduzieren.

11 So betont Frau Frei, dass bei den *Close-ups* vor allem auf schnelle Schnitte und visuelle Effekte gesetzt wurde, um die Dialoggruppe gezielt anzusprechen.

die Analyse des Nutzungsverhaltens im digitalen Raum wertvolle Hinweise für eine zielgerichtete Ansprache der Dialoggruppe.

Auf objektbezogener Ebene eröffnen digitale Formate insbesondere neue Formen der Präsentation, wie etwa die Visualisierung musikalischer Strukturen, die niederschwellige Zugänge zum Werk ermöglichen.<sup>12</sup>

Die Untersuchung verweist darüber hinaus auf den zentralen Begriff der *Dialoggruppe*, der »wechselseitige Kommunikations- und Aushandlungsprozesse« (Petri-Preis/Voit 2023: 25) zwischen Musikvermittler\_innen und Adressat\_innen betont. In den digitalen Formaten zeigt sich jedoch, dass dieser Anspruch nur begrenzt eingelöst wird: Ein Austausch mit der Dialoggruppe fand allenfalls in der Konzeption statt, spielte später aber kaum eine Rolle. Daraus ergeben sich Fragen, wie digitale Formate ohne direkte Begegnung dialogisch gestaltet werden können und welche medialen Mittel Resonanzräume eröffnen.

Weiterhin ermöglichen die Interviews Einblicke in das komplexe Verhältnis von Subjekt- und Objektorientierung, das sich in den Formaten als ambivalent zeigt – geprägt von Momenten der *Integration*, *Konfrontation* und *Transition*. Letztlich zeichnet sich hierbei ab, dass subjektorientierte Ansätze – wie z.B. die dialoggruppenspezifische Gestaltung des Formats – in einer vertieften Auseinandersetzung mit dem Werk münden können, wodurch eine strikte Trennung beider Orientierungen kaum möglich erscheint.

Darüber hinaus werfen die Interviews Fragen zur Abgrenzung von Subjektorientierung und *Audience Development* auf. So lassen sich in den untersuchten Formaten dialoggruppenbezogene Entscheidungen ausmachen, die jedoch vorrangig aus merkantilen Motiven getroffen wurden – etwa die digitale Umsetzung der Formate, die zwar auf die Lebenswelt der jungen Dialoggruppe reagiert, primär aber der Publikumsgewinnung dient. Die Grenze zwischen Subjektorientierung und *Audience Development* erscheint somit fließend. Vor diesem Hintergrund erscheint es forschungsrelevant, die Begründungsdiskurse von Musikvermittler\_innen zur dialoggruppenspezifischen Ausrichtung ihrer Formate näher zu untersuchen – insbesondere im Hinblick auf pädagogische versus strategische Zielsetzungen.

Schlussendlich betonen die interviewten Personen einerseits die Herausforderung, eine Brücke vom digitalen Raum in den analogen Konzertsaal zu

---

12 In dem *Close-up* zur *Berliner Symphonie* werden z.B. Klänge farblich visualisiert: Konsonanzen in warmen, Dissonanzen in kühlen Tönen – zur Verdeutlichung ihres Klangcharakters.

schlagen. Andererseits heben sie das Potenzial digitaler Formate hervor, sich als eigenständige Vermittlungsform zu etablieren. Damit wird deutlich: Digitale Musikvermittlung steht am Anfang ihrer Entwicklung und birgt das Potenzial, neue ästhetische Erfahrungsräume zu eröffnen – vorausgesetzt, sie wird nicht als bloße Adaption analoger Formate verstanden, sondern in ihrer eigenen medialen Logik weitergedacht.

## Literatur

- Alt, Michael (1968): *Didaktik der Musik*, Hamburg/Wolfenbüttel: Erziehung u. Wissenschaft Möseler.
- Brunner, Georg (2015): Musik hören: Wahrnehmen, gliedern und reflektieren, in: Mechthild Fuchs (Hg.), *Musikdidaktik Grundschule: theoretische Grundlagen und Praxisvorschläge*, Innsbruck/Esslingen/Bern-Belp: Helbling, S. 200–217.
- Glass, Marie-Lena/Schönhofen, Christian (2018): Digitaler Fortschritt in der Evaluierung: Eine neue Perspektive oder ein neues Paradigma?, in: Hartmut Sangmeister/Heike Wagner (Hg.), *Entwicklungszusammenarbeit 4.0 – Digitalisierung und globale Verantwortung*, Baden-Baden: Nomos, S. 67–82.
- Helmholz, Brigitta (1996): *Musikdidaktische Konzeptionen in Deutschland nach 1945*, Essen: Die Blaue Eule.
- Herzig, Bardo/Schwerdt, Ulrich (Hg.) (2002): *Subjekt- oder Sachorientierung in der Didaktik? Aktuelle Beiträge zu einem didaktischen Grundproblem*, Münster: Lit.
- Hüttmann, Rebekka (2014): *Wege der Vermittlung von Musik: ein Konzept auf der Grundlage allgemeiner Gestaltungsprinzipien*, 2. Aufl., Augsburg: Wißner.
- Jank, Werner (1989): Konstitutionsprobleme aktueller musikdidaktischer Konzepte. Musikpädagogik zwischen materialen und formalen Bildungstheorien, in: Christa Nauck-Börner (Hg.), *Musikpädagogik zwischen Traditionen und Medienzukunft*, Laaber: Laaber, S. 37–68.
- Jank, Werner (Hg.) (2013): *Musik-Didaktik: Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II*, 5. Aufl., Berlin: Cornelsen Scriptor.
- Jank, Werner (2017): Musik und Musikdidaktik, in: Horst Bayrhuber/Ulf Abraham/Volker Frederking/Werner Jank/ Martin Rothgangel/Helmut Johannes Vollmer (Hg.), *Auf dem Weg zu einer Allgemeinen Fachdidaktik. Allgemeine Fachdidaktik*, Münster: Waxmann, S. 105–122.

- Milker, Clemens/Steffens, Jan (2022): Das didaktische Pendel. Sinnbildung im Unterricht als Spannungsfeld zwischen Subjekt- und Objektorientierung, in: Anke Langner (Hg.), *Schule inklusiv gestalten – das Projekt SING*, Münster: Waxmann, S. 103–128.
- Nell, Alexander von (2023): Betwixt and Between – Musikvermittlung und Digitalität, in: Johannes Voit/Axel Petri-Preis (Hg.), *Handbuch Musikvermittlung – Studium, Lehre, Berufspraxis*, Bielefeld: transcript, S. 427–432.
- Petri-Preis, Axel/Voit, Johannes (2023): Was ist Musikvermittlung?, in: Johannes Voit/Axel Petri-Preis (Hg.), *Handbuch Musikvermittlung – Studium, Lehre, Berufspraxis*, Bielefeld: transcript, S. 25–30.
- Richter, Christoph (1976): *Theorie und Praxis der didaktischen Interpretation von Musik*, Frankfurt am Main: Diesterweg.
- Rüdiger, Wolfgang (2014): Zum Begriff Musikvermittlung und zu den Beiträgen dieses Bandes, in: Wolfgang Rüdiger (Hg.), *Musikvermittlung–wozu? Umriss und Perspektiven eines jungen Arbeitsfeldes*, Mainz: Schott, S. 7–18.
- Sachsse, Malte (2014): *Menschenbild und Musikbegriff. Zur Konstituierung musikpädagogischer Positionen im 20. und 21. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms.
- Schippling, Joshua/Voit, Johannes (2023a): Musikvermittlung zwischen Kunstwerk-, Dialoggruppen- und Lebensweltorientierung, in: Johannes Voit/Axel Petri-Preis (Hg.), *Handbuch Musikvermittlung – Studium, Lehre, Berufspraxis*, Bielefeld: transcript, S. 219–226.
- Schippling, Joshua/Voit, Johannes (2023b): Dialoggruppen der Musikvermittlung, in: Johannes Voit/Axel Petri-Preis (Hg.), *Handbuch Musikvermittlung – Studium, Lehre, Berufspraxis*, Bielefeld: transcript, S. 179–186.
- Schmidt, Michael (2022): Multimediale Musikvermittlung in der Digitalkultur, in: Peter Overbeck (Hg.), *Musikjournalismus: Radio – Fernsehen – Print – Online*, Wiesbaden: Springer VS, S. 457–462.
- Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich (2008): *Das dialektische Verhältnis von Theorie und Praxis in der Pädagogik*, Kassel: university press.
- Unterberg, Lisa (2023): Musikvermittlung zwischen analog und digital, in: Johannes Voit/Axel Petri-Preis (Hg.), *Handbuch Musikvermittlung – Studium, Lehre, Berufspraxis*, Bielefeld: transcript, S. 293–297.
- Vogt, Jürgen (1998): Das Eigene und das Fremde. Ein Modethema der Musikpädagogik, in: *AfS-Magazin*, Nr. 5, S. 3.
- Voit, Johannes (2019): Musikvermittlung, in: Deutscher Musikrat und Deutsches Musikinformationszentrum (Hg.), *Musikleben in Deutschland*, Bonn: Deutscher Musikrat, S. 106–127.