

8. Einschneidende Momente

Rückblickend hat das ganz viel zum
Positiven verändert in meinem Leben.
(UPT5_3: 2)

In den Narrationen vieler Forschungspartner_innen lassen sich Momente rekonstruieren, die sie retrospektiv als besonders einschneidend für ihre Identifikation mit Praktiken der Musikvermittlung einordnen. Schatzki verweist darauf, dass der zeitliche Charakter von Lernen eine Unbestimmtheit mit sich bringe, wenn es um die Frage gehe, wann genau ein Mensch gelernt habe. Während ein – wenn auch stets vorläufiger – Endpunkt eines Lernprozesses retrospektiv festgestellt werden kann, indem eine Person etwas (besser) kann oder weiß, lässt sich der genaue Moment des Wissenserwerbes nicht festlegen. Dies gilt nicht nur für die Aneignung von Wissen, Können oder Vertrautheit, sondern auch für die Entwicklung der Identität, die sich als Prozess über das gesamte Leben zieht (vgl. Schatzki 2017a: 31). Retrospektiv können Menschen allerdings in autobiografischen Erzählungen signifikante Momente benennen, in denen sie aus ihrer Sicht etwas Bedeutsames gelernt haben. Mit Strauss (2017 [1959]: 95) kann dabei von »turning points« gesprochen werden, die häufig mit starken Emotionen einhergehen: »[There is] a frequent occurrence of misalignment – surprise, shock, chagrin, anxiety, tension, bafflement, self-questioning – and also the need to try out the new self, to explore and validate the new and often exciting or fearful conceptions.« Solche einschneidenden Momente oder *turning points* lösen Lernprozesse aus, in denen eine signifikante Transformation der Identität stattfindet oder angestoßen wird. Häufig sind dies Momente, in denen Menschen Bilanz ziehen und Dinge neu bewerten oder revidieren (vgl. Strauss 2017 [1959]: 101). Auch Anthony Giddens (1991: 112, Hervorhebung im Original) beschreibt solche signifikanten Momente der Identitätstransformation und bezeichnet sie als »fateful moments«: »Fateful Moments are those when individuals are called on to take decisions that are particularly consequential for their ambitions, or more generally for their future lives.« Er streicht heraus, dass diese einschneidenden Momente Konsequenzen für das weitere Leben haben und üblicherweise nicht durch Routinehandeln gelöst werden können. Sie fordern die »ontologische Sicherheit« heraus und seien Momente, in denen Menschen »launch

out into something new, knowing that a decision made, or a specific course of action followed, has an irreversible quality« (Giddens 1991: 114). Aus lerntheoretischer Perspektive spricht Knud Illeris (2010: 55-58) von »transformativem Lernen«, das dann stattfindet, wenn »eine Umstrukturierung der Organisation des Selbst und eine damit zusammenhängende Umstrukturierung und Verknüpfung einer größeren Anzahl von Schemata« geschehen. Er bezieht sich damit zentral auf drei Lernkonzepte: das »expansive Lernen« (Engeström 1987), das »transitorische Lernen« (Alheit 1993) und das »transformative Lernen« (Mezirow 2000). Allen gemein ist, dass sich diese Form des Lernens insofern von anderen, alltäglichen Formen des Lernens abhebt, als eine umfassende Identitätstransformation stattfindet, in der die Selbst- und Weltsicht von Menschen sich neu strukturieren. Während Lernen zwar immer eine »ontologische Transformation« (Lave und Packer: 43) von Menschen beinhaltet und die Formierung von Identität stets untrennbar mit dem Erwerb von Wissen verbunden ist, vollzieht sich in transformativen Lernprozessen eine besonders tiefgreifende Veränderung.

Die in diesem Abschnitt rekonstruierten einschneidenden Momente umfassen biografisch sehr frühe Ereignisse und Erfahrungen, die als »Aha-Erlebnis« bezeichnet werden können, also »ein eigenartiges im Denkverlauf auftretendes lustbetontes Erlebnis, das sich bei plötzlicher Einsicht in einen zuerst undurchsichtigen Zusammenhang einstellt« (Bühler 1907, zit.n. Stangl 2021: o. S.). Oft sind dies eigene Musiziererfahrungen oder Konzerterlebnisse, die von Ben Green (2016) als *peak music experiences* bezeichnet werden. Diese Schlüsselmomente werden als frühe Weichenstellungen im Leben wahrgenommen, als Initialzündungen, die von den Untersuchungspartner_innen retrospektiv als relevant im Hinblick auf ihre spätere Tätigkeit in der Musikvermittlung interpretiert werden. Im Kontrast zu diesen initialen Momenten lassen sich auch Momente der Grenzziehung rekonstruieren, um eine Bedrohung der Identität zu vermeiden und sich neu orientieren zu können. Im Sinne eines »coming together of things« (Strauss 2017 [1993]: 140) lassen sich einschneidende Momente rekonstruieren, in denen Untersuchungspartner_innen Diskrepanzen zwischen ihren Zielen und Verpflichtungen wahrnehmen und konfligierende Dimensionen ihrer Identität in Einklang bringen können. Schließlich umfassen diese einschneidenden Momente auch Sinnkrisen, die sich in biografischen Statuspassagen ereignen, und somit in besonders sensiblen Phasen des Lebens. Lernprozesse, die in solchen Momenten ausgelöst werden, sind für Menschen besonders anstrengend und belastend und finden nur dann statt, wenn kein anderer Weg gefunden werden kann: »In jedem Fall geht es um das, was man umgangssprachlich Krisenbewältigung nennt: Es wird im Allgemeinen als eine Art psychische, oft auch körperliche Erlösung empfunden.« (Illeris 2010: 58) In den folgenden Abschnitten werde ich diese einschneidenden Momente näher beleuchten und analysieren.

8.1 Frühe musikalische Erlebnisse als *peak music experiences*

Wie Green zeigt, weisen Biografien von Musikfans und Musiker_innen häufig sogenannte *peak music experiences* auf, die einen maßgeblichen und nachhaltigen Einfluss auf deren Identität haben: »Some people refer to peak music experiences when narrating their biographies and identities, as moments of inspiration, influence, conversion and affirmation.« (Green 2016: 334) Er legt diesen Momenten das Konzept der »epiphany« von Norman Denzin zugrunde, der darunter »interactional moments that leave marks in people's lives« (Denzin 2014:15) versteht. Ähnlich wie Strauss' *turning points* und Anthony Giddens' *fateful moments* sind sie Momente, die die Selbst- und Weltsicht neu konstituieren. Green beschreibt, dass *peak music experiences* von einer hohen Gefühlsintensität geprägt sind und gerade deshalb einen nachhaltigen Einfluss auf das Leben von Menschen haben:

This observation suggests a means for understanding how music experiences that involve intense feelings can leave lasting impressions, informing peoples future attitudes to the objects (songs, artists, places) that they hold responsible. As meaning is mediated by feeling, the meanings mediated by the strongest feelings may be the ones that persist. Peak music experiences can therefore provide concrete insight into the question of how encounters with music can affect people in enduring ways. (Green 2016: 340)

Die Musiker_innen in meinem Sample erzählen von vielfältigen frühen musikalischen Schlüsselmomenten, die sowohl Konzerterlebnisse als auch eigenes Musizieren umfassen. Viele dieser einschneidenden Momente bringen sie mit ihrer Entscheidung in Zusammenhang, ein bestimmtes Instrument lernen zu wollen oder Musiker_in zu werden. So beschreibt Fiona beispielsweise ein Konzerterlebnis, bei dem sie als Vierjährige beschloss, das gehörte Instrument lernen zu wollen. Einige Musiker_innen erzählen aber auch dezidiert von solchen frühen einschneidenden musikalischen Erlebnissen, die sie retrospektiv mit ihrem Weg zur Musikvermittlung in Zusammenhang bringen. Dabei wird aus den Narrationen klar ersichtlich, dass es sich um sozial eingebettete »interactional moments« (Denzin 2014: 52) handelt. Green beschreibt in seiner Studie Interaktionen von Menschen mit Musik im Sinn einer wie auch immer gearteten direkten emotionalen Affizierung. In den Narrationen der Untersuchungspartner_innen dieser Studie lassen sich vor allem Interaktionen mit anderen Menschen im Zusammenhang mit Musik rekonstruieren. So beschreibt Carsten, dass für ihn das Erlebnis des gemeinsamen Musizierens in Kinder- und Jugendorchestern einen bleibenden Eindruck hinterließ:

Das war für mich ein großes Aha-Erlebnis, da in einem großen Symphonieorchester zu spielen (.) ahm vorher vielleicht noch wichtiger war das kleine Kinderorchester, was er, mein Geigenlehrer, eben damals aufgebaut hat, und ich

hatte (.) äh Klassenkameradinnen oder eins drüber oder drunter, die (.) ganz (.) die sehr gut waren, wir haben wirklich tolle Sachen gemacht, also Vivaldi, Corelli, die ganzen Solokonzerte, er hatte, er konnte das wirklich auf tolle Streicher zurückgreifen und entsprechende Literatur machen. Also, das waren für mich so die zwei Schlüssel (.) äh Schlüsselgruppenerlebnisse, die das gemeinsame Musizieren bei mir zu einem Lusterlebnis gemacht haben. (UPT3_2: 6)

Klara ist die einzige Musikerin im Sample, die sich dezidiert daran erinnert, als Kind selbst an Musikvermittlungsangeboten teilgenommen zu haben, die sie als ersten wichtigen Berührungspunkt mit Praktiken der Musikvermittlung beschreibt. Leo erzählt von drei Konzerterlebnissen, die er als bedeutsam empfindet:

Das eine war ein Konzert von <Name>, [...] der hat als kleines Kind, wo ich ein kleines Kind war, ist der auswendig ist der auf der Bühne gestanden, solo, ist herumgelaufen beim Spielen, hat den Leuten quasi ins @Gesicht geblasen@. Mehrstimmig gespielt. Und es war auch so, weißt du, ein Erlebniskoncert, und da wusste ich, das wollte ich auch. Und das andere war ein Clownkonzert von diesem ah von diesem Schweizer Clown <Name>, der im Konzert <Instrument> gespielt hat und mit <Instrument> lauter andere Dinge gemacht hat noch. Und das Publikum miteinbezogen hat. Und es gab natürlich noch eine dritte Berührung mit einem Barockkonzert, wo der Musiker nicht hinten oben bei der Orgel gestanden ist, sondern mitten unter den Leuten gespielt hat, das war der <Name> und dieses Erlebnis, diesen <Instrumentalisten> quasi auch riechen zu können, er hat nämlich furchtbar nach Schnaps gerochen (lacht) // (lacht) // @da kann ich mich noch erinnern@ als Kind und er hat mir direkt ins Gesicht gefurzt // (lacht) // und es war, es war auch so ein starkes Erlebnis, wo ich gemerkt habe, Musik ist eigentlich Menschenmusik, also das ist nicht nur reproduzierte Musik, sondern Menschenklang, ein komisches Wort, kann man nicht verwenden, Menschenklang, dieser Mensch klingt. Und das hat mich immer mehr fasziniert wie ein Orchesterkonzert, wo die Musiker hinter den Notenpulten versteckt sein müssen, und ein Musiker vorne, der mir den Hintern zudreht, irgendwas macht, was ich verstehen soll. (UPT12: 36-41)

Bemerkenswert an dieser Erinnerung ist der große Stellenwert, den Leo körperlichen Aspekten einräumt. Das betrifft einerseits die Bewegung der Musiker_innen auf der Bühne oder im Publikumsraum, andererseits die körperliche Nähe, die durch intensive sinnliche Wahrnehmungen (»ins Gesicht blasen«, »nach Schnaps riechen«) beschrieben wird. Er beschreibt eine frühe Identifikation mit Aufführungspraktiken, die sich von jenen klassischer Konzertformate abheben. Vor allem faszinierte ihn die Zugewandtheit der Musiker_innen zum Publikum, für die er das Wort »Menschenklang« erfindet.

Es ist durchaus bemerkenswert, dass einige Musiker_innen auf weit zurückliegende Erlebnisse verweisen, wenn sie ihren Lernweg zur Musikvermittlung beschreiben. Dies weist auf eine hohe Identifikation mit Praktiken der Musikvermittlung hin. Denn wenngleich sie diese Erlebnisse zum damaligen Zeitpunkt zwar als eindrucksvoll erlebt haben mochten, erfolgt erst in der retrospektiven Reflexion der Forschungspartner_innen eine Relevanzsetzung hinsichtlich ihrer Tätigkeit in der Musikvermittlung.

8.2 Grenzziehung als Identitätsstabilisierung

Im Hinblick auf die drei Modi der Identifikation – *engagement*, *imagination* und *alignment* – formulieren Wenger-Trayner und Wenger-Trayner (2015: 21): »These different modes of identification are ways to make sense of both the landscape [of practice] and our position in it. All three can result in identification or dis-identification, but with different qualities and potentials for locating ourselves in the landscape.« In den Narrationen von Dora und Emilia lassen sich Momente rekonstruieren, in denen sie einer möglichen Desidentifikation entgegentreten, indem sie eine Grenze ziehen, sich auf diese Weise klar positionieren und ihre Identität stabilisieren.

Dora baute in ihrem Orchester ein umfangreiches Musikvermittlungsprogramm auf, das sie über einige Jahre leitete. Ihre hohe Identifikation mit der inhaltlichen Arbeit litt unter einem stetig steigenden Arbeitsaufwand, der ein beträchtliches Ausmaß an unsichtbarer Arbeit (vgl. Kapitel 4.4.7.3) umfasste. Als *turning point* lässt sich das Zurücklegen der Position als Leiterin der Musikvermittlung im Orchester rekonstruieren. Dieses erfolgte zwar vorrangig aus familiären Gründen, im Gespräch wird jedoch auch deutlich, dass Dora vor der Situation stand, eine Entscheidung treffen zu müssen. Sie habe es zu diesem Zeitpunkt geschafft, ein umfangreiches Angebot zu entwickeln. Für sie alleine sei es allerdings organisatorisch kaum mehr zu bewältigen gewesen. Die Abgabe von Aufgaben, die ihre Stelle als Leiterin der Musikvermittlung umfasste, ermöglichte ihr in weiterer Folge eine Neuorientierung. So baute sie seither ihre freischaffende Tätigkeit als Kammermusikerin und im Bereich der Musikvermittlung aus.

Emilia begann mit dem Antritt eines neuen Chefdirigenten, in ihrem Orchester Musikvermittlungsformate zu etablieren. Als Folge ihres Engagements bot er ihr eine Modifikation ihres Vertrages an, sodass sie jeweils zur Hälfte als Musikvermittlerin und als Musikerin angestellt gewesen wäre. Trotz ihrer hohen Identifikation mit Praktiken der Musikvermittlung lehnte Emilia dieses Angebot ab:

[D]as war überhaupt kein Thema für mich so, das hab' ich mir überhaupt nicht vorstellen können zu dem Zeitpunkt. So im Büro und Schultermine ausmachen,