

Nicht nur „Humbahumba“: Dokumentarische Rekonstruktion der Perspektive junger Musiker:innen auf das Repertoire in Musikvereinen

Verena Bons

Zusammenfassung

Blasmusikvereine sind zentrale Institutionen der Amateurmusikpraxis in ländlichen Räumen, die in ihren Heimatorten durch ihre regelmäßige Auftrittspraxis präsent sind. Ihr Repertoire ist vielfältig: Traditionelle Blasmusik ist ebenso vertreten wie Werke aus der sinfonischen Blasmusik und Arrangements aus Film- und Popmusik. Im vorliegenden Beitrag wird der Frage nachgegangen, wie junge erwachsene Musiker:innen auf Repertoire und Auftrittspraxis ihrer Musikvereine blicken. Dafür werden Ausschnitte aus Gruppendiskussionen herangezogen, die mit der Dokumentarischen Methode analysiert werden. Es wird deutlich, dass verschiedene Repertoirebereiche für die jungen Musiker:innen gleichermaßen wichtig sind, aber verschiedene Funktionen und Bedeutungen haben. Gerade traditionelle Literatur wie Polkas und Märsche, die nach Berichten der Befragten von außenstehenden jungen Menschen mitunter abschätzig und pauschal als „Humbahumba“ abgetan werden, ist für die Musikvereinsmitglieder mit bedeutungsvollen Musiziererlebnissen verknüpft.

1. Einleitung

Blasmusikvereine gelten insbesondere in ländlichen Regionen Deutschlands als „Kulturakteure“ (Wingert, 2018), da sie das Musikangebot in ländlichen Räumen maßgeblich prägen (Ministerium für Ländlichen Raum und Verbraucherschutz Baden-Württemberg (MLR), 2013, S. 35; dazu auch: Overbeck, 2014, S. 205). Als ehrenamtlich geführte Institutionen bieten sie Amateurmusiker:innen verschiedener Altersklassen nicht nur Instrumentalunterricht, sondern durch ihr Ensembleangebot auch Möglichkeiten, vor Ort in Gemeinschaft zu musizieren. Darüber hinaus eröffnen sie der örtlichen Bevölkerung durch ihre vielfältigen musikalischen Aktivitäten Gelegenheiten der Musikrezeption (Bischoff, 2011, S. 16) und tragen dadurch zu deren „kulturelle[r] Nahversorgung“ (Lang, 2018) bei, etwa bei Ortsfesten, (kirchlichen) Feiertagen, öffentlichen Anlässen und nicht zuletzt bei ihren Konzerten, die fester Bestandteil ihrer Alltagspraxis sind. Dieses musikalische Engagement der Musikvereine trägt auch dazu bei, dass sie in der gesellschaftspolitischen Wahrnehmung ihrer Heimatorte sehr präsent sind (Laurisch, 2018). Dabei sieht Overbeck in der „Vielfalt eines der auffälligsten Merkmale des Laien- und Amateurmusizierens: So haben sich z. B. Genres, Repertoires und Gruppen in den letzten Jahren ausdifferenziert, sei es im Bereich der Chöre, Orchester oder der Pop- und Rockbands“ (2018).

Als Institutionen der Amateurmusikszene blicken Musikvereine einerseits auf gewachsene Traditionen und Strukturen zurück (Laurisch, 2018), die teilweise bis in

ihre Entstehungszeit im 19. Jahrhundert zurückreichen (Schmitz, 2012). Andererseits richtet sich ihr Blick aber auch in die Zukunft, was sich nicht zuletzt in einer regen Jugendarbeit zur Sicherung des musikalischen Nachwuchses (Laurisch, 2018) und in Maßnahmen zur Stärkung der ehrenamtlichen Strukturen zeigt (Dengel & Laurisch, 2018; Laurisch, 2018; Overbeck, 2018, 2020; Valentin, Schuh & Hädrich, 2019). Das Engagement der Musikvereine und ihrer Dachverbände in diesen beiden Domänen kann jedoch auch als Reaktion auf die Auswirkungen des gesellschaftlichen Wandels verstanden werden: Eine Überalterung der Gesellschaft und deren zunehmende Heterogenität führt bei Musikvereinen zu „Modernisierungs- und Innovationsdruck“ (Bischoff, 2011, S. 13; dazu auch: Laurisch, 2017, S. 350), auch die Landflucht junger Menschen wirkt sich auf die Arbeit der Vereine aus (Overbeck, 2014, S. 205). Obschon Musikvereine aufgrund ihrer Altersstruktur als „junge bis jugendlich geprägte Szene“ (Bischoff, 2011, S. 19) gelten, ist auch bei ihnen eine Tendenz zur Alterung zu erkennen (Bischoff, 2011, S. 19; Laurisch, 2018). Während viele Musikvereine dynamisch auf die Wandlungsprozesse reagieren und „neue Ziele, Inhalte und Zielgruppen“ (Bischoff, 2011, S. 3) entdecken, fürchten einige Vereine um ihre Existenz (ebd.). Die Coronapandemie und ihre Folgen, die die Alltagsarbeit der Musikvereine massiv einschränkten (Blasmusikverband Baden-Württemberg e.V., 2020; Bundesmusikverband Chor und Orchester e.V., 2022; Schrader, 2021; Spahn & Richter, 2020), haben diese Situation verschärft, nicht zuletzt, da einige jüngere und ältere Mitglieder die ‚Zwangspause‘ zum Ausstieg nutzten (Bundesmusikverband Chor und Orchester, 2020, S. 5).

Im Hinblick auf eine Neuorientierung der Vereine unter sich wandelnden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen lohnt es sich daher, die Perspektive jungerer erwachsener Musikvereinsmitglieder zu beleuchten: Sie sind es, die die Musikvereinspraxis die nächsten Jahre strukturell weiterführen werden und die gleichzeitig einen Blick für die Bedürfnisse anderer Musiker:innen ihrer Generation haben. Mit ihnen gemeinsam werden sie durch ihr musikalisches und organisatorisches Mitwirken die Zukunft der Vereine und damit die eines wichtigen Musikangebots in ländlichen Räumen gestalten. In unserem Datenmaterial, das wir im Rahmen des Freiburger Forschungsprojekts MOKuB (Musikvereine als Orte kultureller Bildung) erhoben haben, erweisen sich Diskussionen unter Musikvereinsmitgliedern um das Repertoire von Musikvereinen als wichtige Indikatoren für ihre Positionierung im Spannungsfeld zwischen Tradition und Wandel.

Im Folgenden werden nach einem Überblick über den Stand der Forschung zum Repertoire von Musikvereinen anhand zweier exemplarischer Datenauszüge, in denen über Auftritte und Repertoire diskutiert wird, Einstellungen und handlungsleitende Orientierungen junger Musiker:innen rekonstruiert. Diese Perspektive auf die Thematik ergänzt den bisherigen Forschungsstand, da sie deutlich macht, dass traditionelles Repertoire, zu dem Märsche und Polkas zählen, durchaus eine wichtige Bedeutung für die jungen Akteur:innen hat. Eine Reduktion ihrer Perspektive darauf, dass sie anderes Repertoire präferierten, wäre verkürzt. Mit meinen Befunden zur Perspektive junger Musikvereinsmitglieder auf das Repertoire möchte ich zur Diskussion innerhalb der

Musikvereinsszene anregen und damit Impulse für eine gelingende Auftrittspraxis in der Zukunft setzen.

2. Stand der Forschung und Fragestellung

In den vergleichsweise wenigen Forschungsbeiträgen zu Blasmusikvereinen (Bons, Borchert, Buchborn & Lessing 2022, S. 246) wird das Thema des Repertoires nur vereinzelt aufgegriffen. Die im Folgenden dargestellten Studien, die aufgrund ihrer (regional) begrenzten Stichproben jedoch nur bedingt verallgemeinerbare Aussagen liefern, erkennen in einer stimmigen Repertoireauswahl allesamt einen entscheidenden Aspekt zur langfristigen Sicherung des Nachwuchses. Ammersbach und Lehmann (2002) stellen in ihrer Fragebogenstudie (n=206, 13–19 Jahre) zur „Situation von Jugendlichen in Blaskapellen“ in Bayern fest, dass Filmmusik und Musicals am beliebtesten sind, während traditionelles Repertoire, gemeint sind dabei „Polkas/Walzer/Märsche“ (S. 11), den letzten Platz erreicht. In Bezug auf die Mitbestimmungsmöglichkeiten der jungen Musiker:innen zeigt sich bei zwei Drittel der Befragten der Wunsch, bei der Stückauswahl mitzubestimmen. Die Autoren folgern, dass der „Anteil von Polkas, Walzern und Märschen [...] möglichst gering gehalten werden [sollte]“ und „regelmäßig musikalische Vorlieben der jungen Musiker [erfragt werden]“ sollten (Ammersbach & Lehmann, 2002, S. 9). Darüber hinaus sollte eine Passung zwischen Fähigkeiten der Musiker:innen und Schwierigkeitsgrad des Repertoires berücksichtigt werden, sodass „die Mehrheit der Musiker weder gelangweilt noch überfordert wird“ (ebd., S. 14). Elbert und Lehmann (2004) stellen in ihrer auf leitfadengestützten Interviews beruhenden Studie mit ehemaligen Musikvereinsmitgliedern (n=13, 12–27 Jahre) fest, dass die Diskrepanz zwischen dem Musikvereinsrepertoire und dem von Jugendlichen gewünschten Repertoire ein Beweggrund zum Verlassen des Vereins ist. Auch sie erkennen eine deutliche Präferenz von aktuellem Repertoire (Filmmusik und Pop), heben jedoch hervor, dass die Befragten traditionelle Blasmusik „nicht generell ablehnten, sondern eher bei der Literaturauswahl berücksichtigt werden oder mitbestimmen wollten“ (S. 65). Forrer sieht in ihrer Mixed-Methods-Studie zur Jugendarbeit in St. Gallen (n=1137) in einem „moderne[n] Repertoire“ eine Möglichkeit zur Nachwuchsförderung, da es „die Zufriedenheit und Motivation der Mitglieder deutlich [steigere]“ (2015, S. 3) und „modernere Stücke hilfreich [seien], um Jugendliche zur Mitgliedschaft zu bewegen“ (ebd., S. 50). Gschwandtner plädiert im Anschluss an ihre Interviewstudie mit Teilnehmenden aus zwei österreichischen Blasorchestern nicht nur dafür, die „Stücke so auszuwählen, dass jeder gefordert ist“, sondern auch „stilistisch [zu] variieren“, und zwar aus Rücksichtnahme auf die diversen Altersklassen, die jeweils „einen anderen Bezug“ zum Repertoire hätten (2017, S. 77). Ohnehin profitiere auch das Publikum von einem diversen Programm (Gschwandtner, 2017, S. 77). In Bischoffs Untersuchung zu Musikvereinigungen und ihrem Umgang mit

dem demografischen Wandel erweist sich traditionelles Repertoire als Schwerpunkt von Seniorenorchestern (2011, S. 125); ebenfalls deutet sich an, dass altersabhängige Repertoirebedürfnisse zu Konflikten führen können (ebd., S. 126).

Dieser Überblick macht zunächst deutlich, dass das Repertoire von Musikvereinen bunt gemischt ist: Märsche und Polkas werden ebenso gespielt wie aktuelle Stücke, etwa Filmmusikarrangements oder Popmusik-Medleys. Diese stilistische Heterogenität kann als erster Hinweis dafür gelesen werden, dass Musikvereine in ihrer Praxis einerseits an Konstanten und Traditionen orientiert sind, sich aber zugleich auch verändern und musikalisch mit der Zeit gehen. Die zitierten Studien deuten in diesem Kontext einen Generationenkonflikt an: ‚Traditionelles‘ und ‚aktuelles‘ Repertoire werden einander gegenübergestellt, wobei ‚aktuellem‘ Repertoire ein höheres Potenzial in Bezug auf die Bindung junger Musiker:innen an den Musikverein zugeschrieben wird. Veränderungen in der Repertoirezusammenstellung könnten demnach auch als Indikator dafür gelesen werden, dass Vereine sich den Herausforderungen im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Veränderungsprozessen zunehmend stellen und insbesondere an der Sicherung des Nachwuchses interessiert sind (Forrer, 2015, S. 56).

Es fehlen allerdings detaillierte empirische Einblicke in die Perspektive der jungen Musikvereinsakteur:innen auf die verschiedenen Repertoirebereiche. So bleibt bislang offen, ob die Trennung zwischen Tradition (Polkas und Märsche) und Wandel (sinfonische Blasmusik, Filmmusik und Pop) sich in der Rekonstruktion der Perspektiven junger Vereinsmitglieder bestätigen lässt und klare Präferenzen erkennbar sind. Aus diesem Grunde wird im vorliegenden Artikel der Frage nachgegangen, wie junge erwachsene Musiker:innen, die mehrere Jahre Vereinsalltag (vor Corona) erlebt haben, und – bestenfalls – noch viele weitere Jahre erleben werden, auf ihre Auftrittspraxis und das damit verbundene Repertoire blicken.

3. Methodologische Überlegungen und Methoden

Um Einblicke in die Handlungspraxis der Musikvereinsmitglieder zu erhalten, stellt die Dokumentarische Methode (Bohnsack, 2014, 2017), die auf den wissenssoziologischen Ansätzen Karl Mannheims (1980) fußt, einen geeigneten Zugang dar. Dieses Verfahren der *rekonstruktiven Sozialforschung* findet im sozialwissenschaftlichen Kontext insbesondere in der Milieuforschung Anwendung und zielt darauf ab, „soziale Verhältnisse als Sinnzusammenhänge erfassen zu können“ (Meuser, 2018, S. 208). Grundlegend ist dafür die Annahme einer „gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit“ (Berger & Luckmann, 2018; dazu auch: Meuser, 2018, S. 206): Erkenntnis – so die Annahme – ist nicht ein objektives, gewissermaßen neutrales Abbild der Wirklichkeit, sondern das Ergebnis von Sinneswahrnehmungen oder Konstruktionen (Bohnsack, 2014, S. 25), durch welche ein individuelles Bild der Wirklichkeit entsteht. Diese Konstruktionen entstehen „en passant im Routinehandeln“ (Meuser, 2018,

S. 207) und entziehen sich damit in der Regel dem reflexiven Bewusstsein. Dieser Annahme folgend beruht jegliches Handeln in der Welt – also auch das Alltagshandeln von Musikvereinsmitgliedern – auf Konstruktionen, mithilfe derer die Welt von den Menschen „gegliedert und interpretiert“ (Schütz, 1971, S. 6; zit. n. Bohnsack, 2014, S. 24) wird. Die Welt hat „eine besondere Sinn- und Relevanzstruktur für die in ihr lebenden, denkenden und handelnden Menschen“ (ebd.). Diese wirkt sich auf „ihr Verhalten [...], ihre Handlungsziele [...] und die Mittel zur Realisierung solcher Ziele“ (ebd.) aus. Das Erforschen dieser Konstruktionen steht im Zentrum rekonstruktiver Sozialforschung. Dafür greift die Dokumentarische Methode auf Karl Mannheims Unterscheidung zweier Wissensarten zurück, die unser Handeln leiten:

Es gibt einerseits eine Ebene des Wissens, die wir zur Sprache bringen und erklären können. Dies betrifft etwa Überzeugungen, Regeln, Normen und Alltagstheorien. Diese Ebene wird im Sprachgebrauch der Dokumentarischen Methode als „kommunikatives Wissen“ (Bohnsack, 2017, S. 103) bezeichnet. Ein Beispiel könnte die Überzeugung von Musikvereinsmitgliedern sein, dass ihr Verein eine einzige große Gemeinschaft darstelle (Bons et al., 2022, S. 254ff.).

Andererseits leitet auch eine Wissensebene unser Handeln, der wir uns nicht durch Nachdenken nähern können, da sie als „kollektives Erfahrungswissen“ (Bohnsack, 2018, S. 195) in unserem Handeln selbst verankert ist. Dieses *implizite* Wissen reproduziert sich „im gemeinsam erlebten Praxisvollzug“ (ebd.). Die gemeinsam geteilten Wissensbestände bezeichnet Mannheim als „konjunktiven Erfahrungsraum“ (1980, S. 219), weshalb hier auch vom *konjunktiven Wissen* gesprochen wird (Bohnsack, 2017, S. 103). Diese beiden Ebenen müssen nicht übereinstimmen: So zeigt sich bei rekonstruktiver Betrachtung, dass gerade kleinere Gemeinschaften innerhalb der großen Gemeinschaft des Ensembles in der Alltagspraxis eine wichtige Funktion haben und einen wichtigen Bezugspunkt für Musikvereinsmitglieder darstellen, auch wenn sie den Verein auf expliziter Ebene als große Gemeinschaft wahrnehmen und beschreiben (Bons et al., 2022, S. 255).

Um die von Musikvereinsmitgliedern kollektiv geteilten „Wissens- und Bedeutungsstrukturen“ (Przyborski & Wohlrab-Sahr, 2014, S. 91) zu erforschen, wurden im Rahmen des Forschungsprojekts MOkuB Gruppendiskussionen mit Musikvereinsmitgliedern durchgeführt, da diese Erhebungsform in besonderer Weise „einen Zugang nicht nur zum reflexiven, sondern auch zum handlungsleitenden Wissen der Akteure und damit zur Handlungspraxis“ (Bohnsack et al., 2013, S. 9) eröffnet. Gruppendiskussionen sind von Forschenden initiierte selbstläufige, möglichst dem Charakter einer natürlichen Alltagskommunikation nahekommende Gespräche zwischen Menschen, die gemeinsame Alltagserfahrungen haben. Im Anschluss an einen kurzen Impuls („Was bedeutet Musikverein für euch?“) hatten die Teilnehmenden unbegrenzt Zeit, über ihre Erfahrungen zu sprechen. Der bewusst offengehaltene Impuls erlaubt es den jeweiligen Gruppen, die Diskussion gemäß ihren Erfahrungen und Relevanzsetzungen zu gestalten. Gerade diese Selbstläufigkeit des Gesprächs ist also wichtig, um den gruppenspezifischen Erfahrungsraum zu erschließen. Die Gespräche wurden mittels

Tonaufnahme aufgezeichnet, anschließend anonymisiert und pseudonymisiert und schließlich gemäß der Verfahrensschritte der Dokumentarischen Methode ausgewertet. In einem ersten Analyseschritt – der „formulierenden Interpretation“ (Przyborski, 2004, S. 53) – wird die inhaltliche Ebene der Diskussion herausgearbeitet. Während hier zunächst die Frage nach dem *Was* gestellt wird, wird im Rahmen der sich anschließenden „reflektierenden Interpretation“ (Przyborski, 2004, S. 55) analysiert, *wie* die Teilnehmenden die Inhalte bearbeiten. Im Vergleich verschiedener Fälle werden schließlich Unterschiede und Gemeinsamkeiten im Hinblick auf die Inhalte und die Art und Weise ihrer Bearbeitung deutlich (Schäffer, 2018, S. 105). Das beschriebene Vorgehen ermöglicht somit einerseits Einblicke in die gruppenspezifischen *expliziten* Überzeugungen, Normen und Alltagstheorien (Was-Ebene, kommunikatives Wissen), andererseits aber auch in *implizite* Logiken und Sinnzusammenhänge (Wie-Ebene, konjunktives Wissen) sowie in das Zusammenspiel dieser beiden Wissens Ebenen.

4. Ergebnisse: Rekonstruktion der Perspektive junger erwachsener Musiker:innen auf das Auftrittsrepertoire

In den Gruppendiskussionen, die wir im Rahmen des musikpädagogischen Forschungsprojekts MOKuB durchgeführt haben, werden Auftrittssituationen häufig thematisiert. Diese Auftritte reichen von Konzerten, Prozessionen, Gottesdienstgestaltungen etc. bis hin zum traditionellen musikalischen ‚Aufwecken‘ des Dorfs am Maifeiertag, dem Mitwirken an Fastnachtsumzügen oder dem ‚Ständchenspielen‘ an Geburtstagen von Mitgliedern. Im Folgenden wird die Perspektive junger Musikvereinsmitglieder auf das Repertoire anhand zweier Beispiele herausgearbeitet. Dazu sollen zunächst Ausschnitte aus einer Diskussion herangezogen werden, bei der vier junge Frauen im Alter von 18 bis 24 Jahren, die Mitglied eines ländlichen Musikvereins sind, auf das Repertoire zu sprechen kommen. Zum Vergleich wird ein Ausschnitt einer weiteren Diskussion mit jungen Mitgliedern (19–22 Jahre) eines anderen Musikvereins im ländlichen Raum analysiert.

4.1 Zwischen Polka und Popmusik: Repertoirebereiche des Musikvereins

Der erste Auszug stammt aus einer Gruppendiskussion, an der vier junge Frauen aus *Bienenbeuren¹ teilnahmen. Sie sind alle aktive Mitglieder im Musikverein ihres

1 Um eine Anonymisierung der Diskussionsteilnehmenden zu gewährleisten, wurden alle Vornamen und Ortsnamen pseudonymisiert. Asteriske vor bestimmten Begriffen kennzeichnen diese als Pseudonym.

ländlich gelegenen Heimatorts.² Die Gruppendiskussion wurde im Sommer 2021 im Anschluss an eine Probe mit dem gesamten Blasorchester durchgeführt. Nach mehreren Monaten Probenpause zwischen Herbst 2020 und Frühjahr 2021, die den Maßnahmen zur Eindämmung der Coronapandemie geschuldet war, konnten die Mitglieder des Musikvereins *Bienenbeuren zum Zeitpunkt der Erhebung zwar auf mehrere Wochen regulären Probenbetriebes zurückschauen, allerdings standen keine musikalischen Auftritte mit dem Verein an. Diese Situation unterschied sich stark vom gewohnten Musikvereinsalltag, da dieser in den Jahren vor der Pandemie und insbesondere in den Sommermonaten mit vielen musikalischen Auftritten einherging.

In der Diskussion zeigt sich die *eigentlich* auftrittsreiche Musikpraxis des Musikvereins in *Bienenbeuren nicht zuletzt darin, dass die Diskussionsteilnehmerinnen auf den Impuls zu Beginn des Gesprächs – „Was bedeutet Musikverein für euch?“ – mit eher schlagwortartig geäußerten Assoziationen reagieren, die sich zu einem großen Teil auf musikalische Auftrittssituationen beziehen. Während manche der geäußerten Gedanken nur kurz besprochen werden, bevor ein nächster Gedanke fällt, initiiert die Teilnehmerin Anna ein Thema, das ausführlicher besprochen wird und ebenfalls auf Auftritte Bezug nimmt: den Auftritt des Musikvereins auf dem Fest des örtlichen Trachtenvereins. Anna selbst ist sowohl im Trachtenverein aktiv als auch im Musikverein, weshalb sie am Auftritt selbst auch nicht im Musikverein spielen konnte. Dennoch zählt sie den betreffenden Auftritt zu den „schönste Auftritte“ (798): Als der Musikverein auf dem Fest des Trachtenvereins spielte, so betont Anna, hatte das Publikum „so richtig Spaß“ (804), es hat „mit[ge]klatscht“ (894). Auch die anderen Teilnehmerinnen können sich an diese Situation erinnern. Conni überführt diesen konkreten Fall, bei dem das Publikum offensichtlich besonders involviert war, schließlich in eine verallgemeinernde Schilderung:

2 *Bienenbeuren ist ein ländlich gelegenes Dorf in Baden-Württemberg, das ca. 20 Autominuten von der nächsten Großstadt entfernt liegt.

828 Conni: ich find überhaupt wenn=ma son Marsch spielt, oder so Polka
 829 un dann meischtens so=im letschte,-
 830 Bianca: ^Ldas Trio da ja,
 831 Anna: ^Ln Trio,
 832 Conni: ^Lwiederholung
 833 ähm;
 834 Anna: ^Lja;
 835 Conni: klatscht halt des Publikum mit des find ich dann-
 836 Anna: ^Lja
 837 Bianca: ^Ldes find ich auch cool
 838 ja
 839 Conni: ^Lmachts schon richtig Spaß;
 840 Anna: ja
 841 Bianca: °ds stimmt;°
 842 Conni: ^Lauch so am Dorf- äh am Osch- äh Oschterkonzert hamma ja
 843 au meischtens so=ne Zugabe und wenn=s dann so richtig
 844 Anna: ^LZugabe oder=so, ja,
 845 Bianca: ^Lja
 846 Conni: ähm;
 847 Bianca: (.) hamma so richtig-
 848 Conni: ^LZuschauer mitgehe dann;-
 849 Bianca: ^Lpompös ich weiß
 850 gar nit wie=ma des sagt halt so(.) stark irgendwie;-
 851 Anna: ^Lja ich find
 852 Conni: ^Lm
 853 Anna: das macht auch richtig Spaß weiß net=ja?
 854 Bianca: ^Lgä,
 855 Conni: ^Lja,
 856 Bianca: ^Lja
 857 Conni: (.) in dem Moment merkt ma halt irgendwie au es hat sich
 858 jetzt glohnt? Un jetzt isch=s vorbei un ma isch erleichtert
 859 Bianca: ^L@. @ juhu
 860 Conni: aber es war halt irgendwie au net-
 861 Anna: ^Lmh?
 862 Bianca: ^L@unv.@
 863 Conni: (.) au net so umsondscht weil es sin ja dann schon;
 864 Bianca: ^Lja das stimmt;

Indem Conni generalisierend („überhaupt“, 828) auf das Spielen von „Marsch“ und „Polka“ (beide: 828) Bezug nimmt, wird deutlich, dass die Auftrittssituation am Fest des Trachtenvereins von den Teilnehmerinnen mit ebendiesem Repertoire in Verbindung gebracht wird. Gleichzeitig dokumentiert sich, dass die geschilderte Situation exemplarisch für eine gängige Praxis oder stellvertretend für viele vergleichbare Erfahrungen mit dem Spielen von Märschen und Polkas steht. Hier fällt auf, dass die Gesprächsdichte zunimmt. So können Bianca und Anna Connis Ausführung fast einstimmig ergänzen, und zwar noch bevor diese ihren Satz zu Ende sprechen kann: Beide wissen, auf welches Erlebnis Conni im Kontext von „Marsch“ oder „Polka“ hinausmöchte, nämlich auf das Ende eines Marschs („Trio“, 830/831; „letschte Wiederholung“, 829/832). Diese Beobachtung auf der Ebene der Interaktion weist also darauf hin, dass die Diskussionsteilnehmerinnen einen Erfahrungsraum teilen, der über die konkrete Gesprächssituation hinausgeht.

Im weiteren Verlauf des Gesprächs, in dem traditionelles Repertoire in Abgrenzung zu „neumodische[n]“ (867) Stücken diskutiert wird, verdeutlicht sich die Perspektive der Musikerinnen auf das Repertoire des Musikvereins:

- [illegible]

885 Anna: °ja;°
 886 Conni: (.) ja des find=ich au was ja wenn man so sagt ma isch im
 887 (.) Blasmusikorcheschter,
 888 Bianca: ja;°
 889 Conni: Ldenge so Gleichaltrige immer so nur an Humbahumba
 890 Bianca: L@.@J L@ja@
 891 Conni: un-
 892 Anna: Lmh
 893 Bianca: L@un wie du da sitzsch mit soner Tuba,@
 894 Conni: L@ja@
 895 Bianca: L@glaub ich des
 896 stellen die sich immer vor@
 897 Conni: aber man spielt ja au echt moderne Sache wie jetzt
 898 Bianca: L@ja,@J LjaJ
 899 Conni: irgendwie;
 900 Bianca: Coldplay ham=mir ja auch gespielt;
 901 Conni: Lkeine AhnungJ LColdplay oder;
 902 Anna: Lja.J
 903 Bianca: Michael Jackson halt so;
 904 Conni: au äh so ähm;
 905 Bianca: LPopmusikJ
 906 Conni: (.) König der Löwen oder Queens Showband ham wir jetzt
 907 Bianca: Lstimmt;J
 908 Anna: Llieder wo man au
 909 Conni: au gespielt,
 910 Anna: Leinfach so kennt,
 911 Bianca: Lja Grease un so-
 912 Conni: Lja halt so richtig aktuelle Sache
 913 Bianca: stimmt
 914 Conni: wo dann au bei de junge Leute halt richtig was her
 915 Bianca: L@unv.@J LjaJ
 916 Conni: mache;
 917 Bianca: Ldas stimmt;
 918 Conni: (.) oder was=ich au irgendwie immer cool finde isch
 919 wenns halt noch irgendwie begleitet wird obs jetztn Solo
 920 isch oder jemand wo singt,
 921 Bianca: Lsingt oh ja das war auch schön ja
 922 Conni: Lds find ich
 923 macht halt au=immer was her;
 924 Bianca: (.) des stimmt;

Obwohl im vorigen Abschnitt Märschen und Polkas eine besondere Kraft zugeschrieben wurde, die die Musizierenden und die Zuhörenden im Moment der Aufführungspraxis zu vereinen scheint, wird in Biancas Ausführungen ab 867 klar, dass sie einem Repertoire, das ausschließlich aus „Märsche[n] und Polka[s]“ (871) besteht, ablehnend gegenübersteht. Indem sie nicht nur ein Weniger an „Spaß“ (872), sondern direkt ein Nichtvorhandensein von „Spaß“ befürchtet – der ja im vorherigen Abschnitt gerade durch das Zutun des Publikums evoziert wurde –, erfahren wir, dass ihre emotionale Einbindung in die Musikvereinspraxis offensichtlich auf Erfahrungen beruht, die eine alleinige Marsch- und Polkapraxis nicht bietet. Ihre Überzeugung, mit dieser Haltung nicht allein zu sein, verdeutlicht sich darin, dass sie sich selbst als ein „Beispiel“ (870) sieht.

Während Bianca sich hier klar für die Berücksichtigung „neumodischere[r] Stücke“ in Abgrenzung zum traditionellen Repertoire ausspricht (869f.), gewinnt das Gespräch mit Annas Widerspruch an Dynamik: Sie ist der Meinung, man könne traditionelles Repertoire „zum Teil“ (874) noch stärker berücksichtigen, etwa beim „Oschterkonzert“ (875). Hier scheint traditionelles Repertoire also nicht bestimmend zu sein.

Einerseits stimmt Bianca Anna zu („ja da schon“, 879) und legitimiert das Spielen von traditionellem Repertoire beim Osterkonzert mit den Bedürfnissen des Publikums (879: „da wolle halt au die Leute eher“). Andererseits erkennt sie eine Diskrepanz zwischen der Praxis des Musikvereins, der grundsätzlich einen Bestand „coole[r], schöne[r], [...] neumodische[r] [Lieder]“ (882) hat, und seiner tatsächlichen Auftrittspraxis, im Rahmen derer diese „nie“ (884) gespielt werden. Anna bestätigt die hier anklingende Kritik (885). Während also beim Osterkonzert das traditionelle Repertoire bislang nur eine untergeordnete Rolle spielt, scheinen diese „coole[n], schöne[n], [...] neumodische[n] [Lieder]“ (882) auch nicht die Konzertprogramme zu bestimmen.

Hier dokumentiert sich folglich die Existenz eines dritten Repertoirebereiches, der die Konzertpraxis zwar prägt, aber hier nicht weiter ausgeführt wird. Da dieser dritte Repertoirebereich von den Gesprächsteilnehmerinnen nicht näher beschrieben wird, kann an dieser Stelle nur gemutmaßt werden, dass es sich ggf. um Konzertkompositionen für sinfonisches Blasorchester handeln könnte, welche häufig bei Jahreskonzerten von Musikvereinen gespielt werden. An den im Kontext des „neumodischen“ Repertoires genannten Beispielen „Coldplay“, „Michael Jackson“, „König der Löwen“ und „Queens Showband“ (vgl. 900–906) wird deutlich, dass damit der Bereich der Pop- und Filmmusik gemeint ist. Dieses Repertoire ist allen Teilnehmer:innen gut bekannt, wenngleich es offenbar nicht im Rahmen von Konzerten gespielt wird. Dass sowohl Biancas Akzeptanz von Märschen und Polkas am Osterkonzert als auch ihr Eintreten für das „neumodische“ Repertoire von einer Orientierung getragen wird, die danach strebt, die Attraktivität des Musikvereins nach außen hin zu erhöhen, verdeutlicht sich in Connis Validierung (886) und dem von ihr angesprochenen Spannungsfeld, das sich zwischen ihrer eigenen Perspektive auf die Musikvereinspraxis und der Außenperspektive der „Gleichaltrige[n]“ (889) auftut, die nicht im Musikverein sind. Diese „denken immer [...] nur an Humbahumba“ (889), wenn sie an den Musikverein denken – und das, obwohl im Musikverein ihrer Meinung nach „au[ch] echt moderne Sache[n]“ (897) gespielt werden. In der humorvollen Fortführung von Bianca, die das Bild der Tuba spielenden Musikerin einwirft, dokumentiert sich wiederum der konjunktive Erfahrungsraum der Gruppe: Musikverein heißt eben nicht nur vermeintlich ‚typische‘ Blasmusikliteratur zu spielen, auch wenn bei unbeteiligten Außenstehenden diese Vorstellung verbreitet zu sein scheint. Indem Conni der Außenperspektive, die die Musik des Musikvereins als „Humbahumba“ bezeichnet, nun die Innenperspektive gegenüberstellt und „richtig aktuelle“ (912) Stücke aufzählt, verdeutlicht sich ihr Bestreben, die Attraktivität des gespielten Repertoires (und damit des Vereins) herauszustellen.

Bis hierher wird deutlich, dass traditionelles Repertoire von den jungen Musikerinnen keinesfalls abgelehnt, aber im Vergleich zu einem bestimmten Repertoire, das sie selbst als moderner empfinden, aus anderen Beweggründen geschätzt wird. Traditionelles Repertoire scheint einerseits den Bedürfnissen des (etablierten) Publikums entgegenzukommen, andererseits ist es mit Musiziererfahrungen verbunden, bei denen eine Einheit zwischen dem Publikum und den Musizierenden entsteht, die als beflügelnd empfunden wird. Auch ist mit Marsch und Polka der Gedanke des Zugabestücks verknüpft, der mit Erleichterung und Entspannung einhergeht. Das ‚moderne Repertoire‘ (Pop- und Filmmusik) hingegen, das zum Bedauern der Musikerinnen bei Konzerten nicht bzw. nicht häufig gespielt wird, hat das Potenzial, die jungen Musikerinnen auch unabhängig einer Einbindung des Publikums emotional zu berühren. Dies zeigt sich in den positiv konnotierten Adjektiven „cool“ und „schön“ (beide: 882), die zur Charakterisierung der (nicht im Rahmen von Konzerten gespielten, aber dennoch allen bekannten) „neumodische[n]“ Stücke verwendet werden, aber auch im Fortgang des Gesprächs, wenn sich die Musikerinnen einig sind, dass Stücke mit (externen) Solist:innen „cool“ (918) und „schön“ (921) seien. Gleichzeitig dokumentiert sich im Ausdruck „[et]was her[machen]“ die Hoffnung auf eine positive Außenwirkung auf „junge Leu[t]e“ (914ff.). Hier offenbart sich ein deutlicher Unterschied zum Musizieren von Märschen und Polkas, das mit dem positiven Erlebnis einer Einheit zwischen Publikum und Musikerinnen verknüpft ist.

Der konjunktive Erfahrungsraum der am Gespräch teilnehmenden jungen Musikerinnen ist somit geprägt durch die eigene positive Musiziererfahrung von Märschen und Polkas sowie die Erfahrung, dass das als besonders erfüllend erlebte ‚moderne Repertoire‘ (womit der Bereich der Pop- und Filmmusik gemeint ist) kaum bei öffentlichen Auftritten gespielt wird, und durch eine generelle Sorge um die Außenwirkung der Auftrittspraxis.

Eine Diskrepanz wird ersichtlich zwischen der als legitim empfundenen Berücksichtigung des Bedürfnisses des Publikums nach traditionellem Repertoire (Anna und Bianca in 874ff.), der eigenen als positiv empfundenen Musiziererfahrung mit diesem Repertoire und dem Wissen über die Wirkung der Stücke auf junge Menschen, die die Musik des Musikvereins als „Humbahumba“ empfinden. In den Ausführungen über die – den außenstehenden jungen Leuten offensichtlich unbekannten – modernen Seiten des Musikvereinsrepertoires dokumentiert sich die Sorge der jungen Musikerinnen, in eine ‚falsche Schublade‘ gesteckt zu werden.

4.2 Blauing: „Geile Stücke“ vs. traditionelles Repertoire

Das zweite Beispiel, das nur in einem kurzen Ausschnitt zum Vergleich herangezogen werden soll, stammt aus einer Gruppendiskussion, die im Dezember 2020 erhoben wurde. Zu diesem Zeitpunkt fanden pandemiebedingt weder Proben noch Auftritte statt. Auch die Teilnehmenden dieser weiteren Gruppendiskussion kommen auf Pol-

kas und Märsche zu sprechen, und zwar im Anschluss an ein Gespräch zum Erfolgserleben während des Musizierens. Darin sind die Teilnehmenden sich einig, dass eine „gewisse [musikalische] Grundbildung“ für ein positives Musiziererleben erforderlich sei, denn „wenn du nicht mitkommst gescheit, dann machts einfach kein Spaß selber zum spielen“. In diesem Begriff des ‚Mitkommens‘ dokumentieren sich Züge ihres Musizierverständnisses, bei dem die individuelle musikalische Handlungspraxis auf ein erfolgreiches Spielen in der Musiziergemeinschaft des Vereins hin ausgerichtet ist. Wie im Folgenden herauszuarbeiten ist, zeigt ihr Umgang mit dem Thema Parallelen, aber auch Unterschiede zur vorherigen Gruppe:

- 364 Arvid: (2) ja wir habn halt au echt Glück mit=m *Julian irgendwie.
 365 Ben: L ds=stimmt J
 366 Arvid: aso der sucht au finde ich echt geile Stücke raus
 367 irgendwie.
 368 Ben: des macht halt au; des isch des isch echt wichtig au dass
 369 Carla: L ja.J
 370 Ben: die Stücke au=n bissle passen, ne?
 371 Daniela: L ja.J
 372 Arvid: hm
 373 Ben: des (.) abwechslungs- aber ich spiel au gern Polkas und
 374 Märsche; muss ich sagen; des macht mir au sau Spaß.
 375 Arvid: L ja. ich auJ
 376 Daniela: L ja.J
 377 Arvid: ja des isch eigentlich voll die gute Abwechslung.
 378 Daniela: ja (.) mal nicht immer so was Schwieriges oder mal; ebn
 379 mal ne Polka oder so;
 380 Ben: ja.
 381 Daniela: en Marsch.

In diesem Ausschnitt zeigt sich, ebenso wie in 4.1, eine Gegenüberstellung von traditionellem Repertoire („Polkas und Märsche“) (373f.) mit anderen Stücken, die hier als „geil“ (366) bezeichnet werden. Allein in diesem Adjektiv wird deutlich, dass Arvid eine besondere musikalisch-emotionale Verbindung zu diesem Repertoire hegt. Carla und Ben bestätigen Arvids Aussage (368, 369). Ben betont dabei, wie wichtig es sei, dass „die Stücke au[ch ein] biss[chen] passen“ (370). Hier wird jene Bedürfnisorientierung explizit, die in der vorherigen Gruppe noch überwiegend implizit war: Die Stückauswahl sollte zu den Musiker:innen passen. Jedoch dokumentiert sich im abschwächenden „bissle“ (370) bei Ben eine Orientierung, die an mehreren Stellen in der Diskussion aufscheint und bei der der gemeinschaftliche Aspekt über den individuellen musikalischen Bedürfnissen steht: Nicht jedes Stück kann zu jedem bzw. jeder Musiker:in passen. Obwohl „Polkas und Märsche“ (373f.) auf expliziter Ebene als Gegenpole zu den „geilen Stücke[n]“ eingeführt werden („aber“, 373), dokumentiert sich in der Feststellung „d[a]s macht mir au[ch]auch sau Spaß“ (374) sowie in den Validierungen der anderen Teilnehmenden, dass auch hier eine emotionale Verbundenheit zum Moment der kollektiven Handlungspraxis besteht. In der gemeinsamen Verständigung über Polkas und Märsche (377–380) verdeutlicht sich, dass ihr

Wert aus Perspektive der Diskussionsteilnehmenden insbesondere im Moment der Entspannung liegt: Sie sind nicht so „[s]chwierig“ (378), sie zu spielen ist mit weniger Anstrengung und daher mit Genuss verbunden. Fraglich an dieser Stelle ist, ob die Herausforderung, die offensichtlich mit den „geile[n] Stücke[n]“ einhergeht, als lustvoll empfunden wird oder der lustvolle Moment im musikalischen Wert der Stücke selbst liegt (z. B. Genre, Charakter, ...).

6. Fazit und Ausblick

Auftritte spielen in der Alltagspraxis der Musikvereine eine zentrale Rolle. Insbesondere die Auftritte während des Jahres, die sich vor Ort im Rahmen von Festen, öffentlichen Anlässen und zur Pflege von Traditionen ergeben, sind durch ein Repertoire geprägt, das auch Märsche und Polkas enthält. In den hier angeführten Beispielen wird deutlich, dass die Perspektive junger erwachsener Musikvereinsmitglieder auf das Repertoire an Auftritten komplexer ist, als es der diesbezügliche, ohnehin spärliche Forschungsstand vermittelt. Die dokumentarische Analyse von Ausschnitten zweier Fallbeispiele hat viererlei Aspekte gezeigt:

Erstens wird in beiden Fällen ersichtlich, dass die jungen Musiker:innen traditionellem Repertoire keinesfalls ablehnend gegenüberstehen. In beiden Gruppen werden Märsche und Polkas als Genre ausgearbeitet, das im Auftrittsallday mit entspanntem Musizieren und einer daraus resultierenden musikalischen Befriedigung einhergeht. Insbesondere im weiteren Verlauf der Gruppendiskussion *Blauing kann das ‚Mitkommen‘ beim gemeinsamen Musizieren im Musikverein – also die Kompetenzerfahrung – als entscheidend für das musikalische Erleben (und Genießen!) der kollektiven musikalischen Handlungspraxis identifiziert werden. Diese emotionale Perspektive auf das gespielte Repertoire darf daher bei Diskussionen um das Auftrittsrepertoire nicht außer Acht gelassen werden.

In der geteilten Erfahrung der Teilnehmenden aus *Bienenbeuren vom Moment des mitklatschenden Publikums im letzten Trio eines Marsches kann – zweitens – das implizite Bild einer Musizierpraxis rekonstruiert werden, bei dem die Musizierenden und die Zuhörenden im Moment der Aufführung zu einer musizierenden Einheit werden. Dieses Erlebnis ist für die jungen Musikerinnen mit besonders beglückenden Momenten verbunden, die sie nicht für andere Genres beschreiben. Die Wertschätzung dieser Musizierpraxis widerspricht der Forderung, generell den „Anteil von Polkas, Walzern und Märschen [...] möglichst gering“ (Ammersbach & Lehmann, 2002, S. 9) zu halten. Die Frage nach dem Anteil von traditionellem Repertoire im Gesamtrepertoire von Musikvereinen leitet zum dritten Aspekt über: Wie bereits oben erwähnt, wird in den hier betrachteten Fallbeispielen weder eine klare Präferenz eines aktuelleren noch eine Ablehnung des traditionelleren Repertoires deutlich. Vielmehr

zeigt sich, dass die verschiedenen Genres unterschiedliche Funktionen bedienen und von den Teilnehmenden als jeweils auf ihre Weise bedeutsam ausgearbeitet werden:

Märsche und Polkas sind aus der Perspektive der jungen Musiker:innen nicht nur ideale Zugabestücke, die mit persönlicher Entspannung und Kompetenzerleben beim Musizieren einhergehen und den Bedürfnissen eines etablierten Publikums nachkommen können, sondern sie ermöglichen auch das bereits oben beschriebene gemeinschaftliche Musiziererlebnis mit dem Publikum im Moment des Auftritts. Die anderen Stücke hingegen haben einen anderen Reiz: So wird bei den Musikerinnen aus *Bienenbeuren deutlich, dass der aktuellere Repertoirebereich (womit sie Pop- und Filmmusik meinen) einen Moment des musikalischen Genusses unabhängig der Einbindung des Publikums erlaubt. Ob dieser Genuss auf der Ebene einer lustvollen Herausforderung oder im musikalischen Wert an sich liegt, kann aufgrund der hier verwendeten Daten nicht geklärt werden und erfordert weitere Forschung. Darüber hinaus ist der Bereich der Pop- und Filmmusik bei dieser Gruppe stark mit Hoffnungen auf eine positive Außenwirkung auf jüngere Menschen verknüpft. Bemerkenswert ist überdies, dass sich in der Gruppe *Bienenbeuren die Existenz eines dritten Repertoirebereichs dokumentiert, der sich in der Gruppendiskussion nur implizit bzw. durch Abgrenzung von den anderen beiden Bereichen – traditioneller Bereich, also Märsche und Polkas, sowie dem Bereich der besonders beliebten Stücke, die aber selten gespielt werden – charakterisiert. Über diesen Repertoirebereich sprechen die Teilnehmenden nicht weiter. Es bleibt an dieser Stelle offen, welche Funktion dieser Repertoirebereich, der offensichtlich die Alltags- und Auftrittspraxis prägt, für die jungen Musiker:innen hat. Bei den Musiker:innen aus *Blauing findet sich ebenfalls eine Unterscheidung im Erleben von Marsch und Polka – die sie als weniger schwierig empfinden – und anderen Stücken, die sie als „geile Stücke“ bezeichnen und die offensichtlich mit einer höheren Herausforderung einhergehen. Ob diese anderen Stücke im Bereich der Pop- und Filmmusik oder möglicherweise auch im Bereich der sinfonischen Blasmusik liegen, kann nicht geklärt werden.

Als vierter Punkt soll der bereits oben anklingende Aspekt der Außenwirkung aufgegriffen werden: Die *Bienenbeurer Musikerinnen sind sich dessen bewusst, dass ihre Musikpraxis von außenstehenden jungen Menschen als „Humbahumba“ aufgefasst werden kann, was sie unzufrieden stimmt. Diese Außenwirkung erklären sie sich damit, dass aktuelleres Repertoire (Pop- und Filmmusik), das bei jungen Leuten beliebt ist, zwar in der Musikvereinspraxis existiert, jedoch nicht öffentlichkeitswirksam zur Aufführung kommt. Abschließend kann zusammengefasst werden, dass die rekonstruktive Beleuchtung der Perspektive junger erwachsener Musikvereinsmitglieder auf das Repertoire der Musikvereine deutlich macht, wie wichtig eine stilistisch vielfältige Stückauswahl ist, um verschiedene Bedürfnisse zu bedienen. Weitergehend zeigt sich, dass die Bedürfnislagen ihrerseits komplex sind. So können bestimmte Repertoirevorlieben nicht bestimmten Mitgliedergruppen zugewiesen werden – etwa die Jungen spielen lieber Pop und die Älteren lieber Polka. Vielmehr zeigt sich, dass die befragten Mitglieder situativ unterschiedliche Bedürfnisse haben und daher ein Repertoiremix

entscheidend ist: Am anspruchsvollen Konzertrepertoire wird die Herausforderung geschätzt, an Pop-Arrangements die Musik, an den Polkas die Entspannung, die sich im Musizieren einstellt, und das Gefühl, mit dem Publikum eine Einheit zu sein. Dabei sind traditionelles Repertoire und junge Musiker:innen nicht als unvereinbare Gegensätze zu betrachten. Eine zukunftsfähige Alltagsarbeit der Musikvereine steht vielmehr vor der Herausforderung, das Spannungsfeld zwischen Innenwirkung (welche Bedeutungen und Funktionen hat das Repertoire auf die Musiker:innen?) und Außenwirkung (welche Bedeutungen und Funktionen hat das Repertoire auf das Publikum bzw. Außenstehende) im ohnehin existenten gesellschaftlichen Spannungsfeld zwischen Tradition und Wandel konstruktiv zu bearbeiten.

Literatur

- Ammersbach, S. & Lehmann, A. (2002). „Warum sie gehen oder bleiben“. Eine Studie zur Situation von Jugendlichen in Blaskapellen. Nordbayerische Bläserjugend e. V.
- Berger, P. L. & Luckmann, T. (2018). *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: Eine Theorie der Wissenssoziologie* (M. Plessner, Übers.; 27. Auflage). Fischer Taschenbuch.
- Bischoff, S. (2011). *Deutsche Musikvereinigungen im demografischen Wandel—Zwischen Tradition und Moderne* (überarbeitete und ergänzte 2. Auflage). https://miz.org/sites/default/files/documents/2011_BDO_Musikvereinigungen.pdf [20.12.2022].
- Blasmusikverband Baden-Württemberg e. V. (2020). *Positionspapier des Blasmusikverbandes Baden-Württemberg e.V. (BVBW) zur Corona Verordnung des Landes Baden-Württemberg*. https://www.bvbw-online.de/uploads/media/Positionspapier_BVBW_Corona_Blasmusik.pdf [20.12.2022].
- Bohnsack, R. (2014). *Rekonstruktive Sozialforschung: Einführung in qualitative Methoden* (9., überarbeitete und erweiterte Auflage). Verlag Barbara Budrich.
- Bohnsack, R. (2017). *Praxeologische Wissenssoziologie*. Verlag Barbara Budrich.
- Bohnsack, R. (2018). Praxeologische Wissenssoziologie. In R. Bohnsack, A. Geimer & M. Meuser (Hrsg.), *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung* (4., vollst. überarbeitete und erweiterte Auflage, S. 195–200).
- Bohnsack, R., Nentwig-Gesemann, I. & Nohl, A.-M. (Hrsg.). (2013). *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-19895-8>
- Bons, V., Borchert, J., Buchborn, T. & Lessing, W. (2022). Doing Music. Musikvereine and Their Concept(s) of Community. In T. Buchborn, T. De Baets, G. Brunner & S. Schmid (Hrsg.), *Music Is What People Do* (S. 245–260). Helbling.
- Bundesmusikverband Chor und Orchester. (2020). *Wie geht es den Ensembles der Amateurmusik während der Corona Pandemie?* <https://miz.org/de/dokumente/wie-geht-es-den-ensembles-der-amateurmusik-waehrend-der-corona-pandemie> [20.12.2022].
- Bundesmusikverband Chor und Orchester (Hrsg.). (2022). *Grundlagen für das Musizieren unter Pandemiebedingungen. Version 2.0*. https://bundesmusikverband.de/wp-content/uploads/2022/02/2022-02-15-Grundlagen_Musizieren_unter_Pandemiebedingungen_V2_0.pdf [20.12.2022]
- Dengel, S. & Laurisch, M. (2018). *Nachwuchs für das Ehrenamt in Musikvereinen und Chören: 12 Impulse für die analoge und digitale Arbeit*. https://www.bundesakademie-trossingen.de/fileadmin/user_upload/pdf/12-Impulse-Nachwuchs_Bundesakademie.pdf [12.02.2022]
- Elbert, F. & Lehmann, A. (2004). *Warum Jugendliche ihrem Verein den Rücken kehren*. *Bayerische Blasmusik*, 55, 8–10.
- Forrer, C. (2015). *Jugendförderung in Blasmusikvereinen des Kantons St. Gallen*. https://www.sgbv.ch/fileadmin/documents/Downloads/2015_masterarbeit_forrerchristina.pdf [20.12.2022].
- Gschwandtner, Y. (2017). *Die musikalische und soziale Entwicklung von Jugendlichen im Musikverein: Eine qualitative Studie*. <https://blasmusik.at/media/1874/masterarbeit-gschwandtner-yvonne.pdf> [20.12.2022].
- Lang, S. (2018). *Raum im Raum schaffen. Kunst, Ortsspezifität und Teilhabe als Ingredienzen kultureller Entwicklungsprozesse*. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: <https://www.kubi-online.de/artikel/raum-raum-schaffen-kunst-ortsspezifitaet-teilhabe-ingredienzen-kultureller>. <https://doi.org/10.25529/92552.354> [20.12.2022].

- Laurisch, M. (2017). Musikalisches Engagement stärkt junge Menschen. Zur Entwicklung von Selbstbestimmung bei Kindern und Jugendlichen am Beispiel der praktischen Erkenntnisse aus der Arbeit in Musikvereinen. In G. Taube, M. Fuchs & T. Braun (Hrsg.), *Handbuch „Das starke Subjekt“: Schlüsselbegriffe in Theorie und Praxis* (S. 349–354). kopaed.
- Laurisch, M. (2018). *Das Klingen abseits urbaner Zentren: Wie Musikvereine ihre ländlichen Räume prägen und gestalten*. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: <https://www.kubi-online.de/artikel/klingen-abseits-urbaner-zentren-musikvereine-ihre-laendlichen-raeume-praegen-gestalten>. <https://doi.org/10.25529/92552.12> [20.12.2022].
- Mannheim, K. (1980). Eine soziologische Theorie der Kultur und ihrer Erkennbarkeit (Konjunktives und kommunikatives Denken). In D. Kettler, V. Meja & N. Stehr (Hrsg.), *Strukturen des Denkens* (S. 155–322). Suhrkamp.
- Meuser, M. (2018). Rekonstruktive Sozialforschung. In R. Bohnsack, A. Geimer, & M. Meuser (Hrsg.), *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung* (4., vollst. überarbeitete und erweiterte Auflage, S. 206–209). UTB.
- Ministerium für Ländlichen Raum und Verbraucherschutz Baden-Württemberg (MLR). (2013). *Kultur in den Ländlichen Räumen Baden-Württembergs. Situation, Trends, Potenziale und Handlungsfelder*. http://www.miz.org/dokumente/2014_Studie_Kultur_in_den_Laendlichen_Raeume.pdf [20.12.2022].
- Overbeck, L. (2014). Musikvereine als Träger Kultureller Bildung in lokalen Bildungslandschaften—Insbesondere im ländlichen Raum. In V. Kelb (Hrsg.), *Gut vernetzt?! Kulturelle Bildung in lokalen Bildungslandschaften: Mit Praxiseinblicken und Handreichungen zur Umsetzung „kommunaler Gesamtkonzepte für Kulturelle Bildung“* (S. 205–209). kopaed.
- Overbeck, L. (2018). *Zur Bedeutung des vereinsgetragenen Amateurmusikierens in ländlichen Räumen*. <https://www.kubi-online.de/artikel/zur-bedeutung-des-vereinsgetragenen-amateurmusikierens-laendlichen-raeumen>. <https://doi.org/10.25529/92552.15> [20.12.2022].
- Overbeck, L. (2020). *Gemeinsam erleben und performen. Zur Entwicklung der Engagementstrukturen im Vereinsbereich*. Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung e. V. (BKJ). <https://www.bkj.de/engagement/wissensbasis/beitrag/gemeinsam-erleben-und-performen/> [20.12.2022].
- Przyborski, A. (2004). *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-90347-7>
- Przyborski, A. & Wohlrab-Sahr, M. (2014). *Qualitative Sozialforschung: Ein Arbeitsbuch* (4., erweiterte Auflage). Oldenbourg Verlag.
- Schäffer, B. (2018). Gruppendiskussion. In R. Bohnsack, A. Geimer, & M. Meuser (Hrsg.), *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung* (4., vollst. überarbeitete und erweiterte Auflage, S. 101–107). UTB.
- Schmitz, S. (2012). *Musikalische Bildung in der Laienmusik*. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: <https://www.kubi-online.de/artikel/musikalische-bildung-laienmusik>. <https://doi.org/10.25529/92552.178> [20.12.2022].
- Schrader, M. (2021). *Zivilgesellschaft in und nach der Pandemie: Bedarfe—Angebote—Potenziale* (Maecenata Institut für Philanthropie und Zivilgesellschaft, Hrsg.). https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/72852/ssoar-2021-schrader-Zivilgesellschaft_in_und_nach_der.pdf?sequence=5&isAllowed=y&lnkname=ssoar-2021-schrader-Zivilgesellschaft_in_und_nach_der.pdf [20.12.2022].
- Schütz, A. (1971). *Gesammelte Aufsätze* (Bd. 1). Springer Netherlands. <https://doi.org/10.1007/978-94-010-2858-5> [20.12.2022].

- Spahn, C. & Richter, B. (2020). *Risikoeinschätzung einer Coronavirus-Infektion im Bereich Musik (viertes Update vom 17.07.2020)*. <https://www.mh-freiburg.de/fileadmin/Service/Covid-19/Risikoa bschaetzungCoronaMusikSpahnRichter17.7.2020.pdf> [20.12.2022].
- Valentin, A., Schuh, R. & Hädrich, K. (2019). *Musikalische Fort- und Weiterbildung in Deutschland*. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: <https://www.kubi-online.de/artikel/musikalische-fort-weiterbildung-deutschland>. <https://doi.org/10.25529/92552.513> [20.12.2022].
- Wingert, C. (2018). *Förderung für kulturelle Aktivitäten und Infrastrukturen in ländlichen Räumen: Programme, Akteure und mögliche Synergien*. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: [https://www.kubi-online.de/artikel/foerderung-kulturelle-aktivitaeten-infrastrukturen-laendliche n-raeumen-programme-akteure](https://www.kubi-online.de/artikel/foerderung-kulturelle-aktivitaeten-infrastrukturen-laendliche-n-raeumen-programme-akteure) [20.12.2022]

