

Netzwerkbildung im Musiksektor Niedersachsens

Funktionsweisen und Mechanismen
Sozialer Formationen

Der Fakultät Kulturwissenschaften der Leuphana Universität Lüneburg zur Erlangung
des Grades Doktor der Philosophie

- Dr. phil -

vorgelegte Dissertation von

Lutz Dollereder

geb. 03.07.1976 in Hamburg

Eingereicht am 13.03.2017

Betreuerin und Gutachterin: Apl. Prof. Dr. Carola Schormann (Leuphana Universität Lüneburg)

Gutachter: Prof. Dr. Volker Kirchberg (Leuphana Universität Lüneburg)

Gutachter: Prof. Dr. Steffen Höhne (Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar)

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist mit Hilfe eines Stipendiums der Teilmaßnahme 1.4 Graduate School des Innovations-Inkubators an der Leuphana Universität Lüneburg entstanden, wofür ich sehr dankbar bin.

Inhalt

Einleitung.....	1
1 Kontextuelle Einordnung und Relevanz der Thematik.....	10
2 Vom Netzwerken und von Netzwerken	15
2.1 Netzwerkpraxis in Niedersachsen	15
2.2 Wie sind wir vernetzt? Zum Begriff des Netzwerks in dieser Arbeit.....	19
2.3 Das Forschungsdesign: Konstruktivistische Perspektiven	29
3 Methodik	33
3.1 Datenanalyse und -interpretation in Anlehnung an die Grounded Theory	34
3.2 Die Datenerhebung und -auswertung	41
3.2.1 Die Interviews.....	42
3.2.2 Teilnehmende Beobachtung und weitere Quellen empirischer Daten	46
4 Theoretische Grundlagen.....	49
4.1 Eine kleine Geschichte der Netzwerkforschung	50
4.2 Der Aufbau eines Netzwerkes – Elemente und deren Funktionen.....	55
4.3 Die vernetzte Welt von Harrison White	62
4.3.1 Typen von Netzwerken.....	71
4.3.2 Disziplinen.....	73
4.3.3 Catnets.....	79
4.3.4 Netdoms.....	81
4.3.5 Relationen und Stories	82
5 Der Musiksektor von Niedersachsen.....	87
5.1 Die Akteure im Musiksektor – Die Sozialen Formationen der Solokünstler und Vereinigungen.....	90
5.1.1 Die Bedeutung des Ehrenamts für den Musiksektor	95
5.1.2 Die kommerzielle Ebene der Musikproduktion – Infrastruktur der Kultur- und Kreativwirtschaft.....	96
5.1.3 Politisch motivierte Institutionen und deren Bedeutung für die Musikförderung.....	99
5.1.4 Bildungsinstitutionen – Sicherung der Qualität musikalischer Praxis.....	101

5.2	Interface – welche Rolle spielt die Qualität in der musikalischen Praxis?	103
5.3	Breitenkultur im ländlichen Raum	107
5.3.1	Zur Kirchenmusik in Niedersachsen.....	113
5.3.2	Zur Feuerwehrmusik in Niedersachsen	116
5.3.3	Zum Line-Dance in Niedersachsen	121
5.4	Kontaktstellen Musik – zur Funktionalität multiplexer Netzwerke.....	124
6	Netzwerkbildung im Musiksektor von Niedersachsen	129
6.1	Netzwerkbildung in Raum und Zeit: Festivals, Musikprojekte und Institutionen	129
6.2	Einbettung – Wege zur Kooperation und Netzwerkstrategien	136
6.3	Das Publikum – ebenfalls ein Akteur	147
7	Funktionsweisen und Mechanismen Sozialer Formationen	150
7.1	Über das Nutzen von Netzwerken	163
7.1.1	Macht	164
7.1.2	Vertrauen	167
7.1.3	Konstanz.....	171
7.2	Störfaktoren, die Netzwerkbildungen einschränken können.....	176
7.3	Über die Rolle der Militärmusik in Niedersachsen.....	179
7.4	Ist eine optimale Netzwerkbildung möglich?.....	188
	Literaturverzeichnis	194
	Abbildungs- und Tabellenverzeichnis	207
	Anhang	208

Einleitung

In Niedersachsen, das mit circa 50.000 km² flächenmäßig das zweitgrößte und mit circa acht Millionen Einwohnern der Bevölkerungszahl nach das viertgrößte Bundesland Deutschlands ist, existiert eine florierende, ausdifferenzierte kulturelle Szene. Vor allem im Musikbereich sind zahlreiche, teilweise international agierende Initiativen und einige kleinere und mittlere Unternehmen (KMU) wie auch Solokünstler¹ aktiv, die in einem regen Austausch miteinander stehen. Zur Bezeichnung eines solchen Phänomens eignet sich der Begriff des Netzwerks.

Netzwerke sind en vogue. Gemeint sind in diesem Zusammenhang Beziehungsgeflechte von Akteuren in Niedersachsen, also zum Beispiel Geflechte, die Menschen mit anderen Menschen oder Institutionen sowie Institutionen mit anderen Institutionen verbinden. Dabei lassen sich der Netzwerkbildung im Musiksektor von Niedersachsen zwei Kategorien zuordnen: Viele dieser Akteure bilden Beziehungen entweder unter formalen oder unter informellen Voraussetzungen. Formal bedeutet hier, dass die Netzwerkbildung im Rahmen offizieller Strukturen wie beispielsweise in Vereinen und/oder anderen Institutionen stattfindet, und informelle Netzwerke bilden sich ohne diesen Anspruch als allein interessenorientierter Zusammenschluss.² Dabei spielt die Größe des Netzwerkes nur eine untergeordnete Rolle. Netzwerke bestehen bereits aus zwei oder drei Akteuren, die sich gegenseitig unterstützen, und ebenso können Netzwerke gesamte Regionen, Bundesländer, Länder usw. umspannen.

Der Begriff der Netzwerkbildung ist häufig per se positiv konnotiert. Durch Netzwerkbildungen lassen sich die Wettbewerbsvorteile der beteiligten Akteure ausbauen, und die Netzwerker profitieren von den sogenannten Synergieeffekten multilateraler Beziehungsbildung, da nach dem Prinzip ‚das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile‘ die neu etablierten Strukturen gefestigt werden können. Von den Vorteilen der Netzwerkbildungsprozesse überzeugt, verdeutlicht das folgende Zitat den hohen Stellenwert angestrebter Netzwerkbildungsprozesse als strategische Basis für nachhaltiges Handeln. Hier wird Netzwerkbildung als unumgänglich für die Regionalentwicklung dargestellt: *„Netzwerke müssen gebildet werden, sie müssen entstehen, und Regionen müssen und sollen entwickelt werden.“*³

¹ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird auf die Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen verzichtet. Sämtliche Personenbezeichnungen gelten gleichermaßen für alle Geschlechter.

² vgl. Kapitel 2.1

³ Nuissl 2010, S. 9

Auch seitens der Kulturpolitik werden Netzwerkbildungen gewünscht und initiiert. So findet sich in den Förderrichtlinien für den Musikbereich verschiedener Institutionen, dass Zusammenschlüsse unterschiedlicher Akteure zu einem Netzwerk als eine der Voraussetzungen für eine erfolgreiche Antragstellung gelten. Ein erstes Beispiel hierfür ist, dass „*attraktive Vermittlung, Vermehrung der öffentlichen Wahrnehmung sowie strukturelle Stärkung der Akteure vor Ort [...] die Ziele des 2007 ausgeschriebenen Netzwerk[s] Neue Musik*“⁴ sind. Ebenfalls schreibt die Stiftung Niedersachsen als fördernde Institution von zahlreichen Musikprogrammen⁵ und Projekten auf ihrer Webseite unter ‚Förderphilosophie‘, dass Kooperationen und Vernetzungen in den zu fördernden Projekten entwickelt, gepflegt, genutzt und professionell durchgeführt werden sollen⁶. Weiterhin ist in der Förderkonzeption der Niedersächsischen Sparkassenstiftung als fördernde Institution von Musikfestivals, richtungsweisenden Veranstaltungsreihen, und Einzelkonzerten von überregionaler Bedeutung⁷ beschrieben, dass Kooperationen der Antragsteller untereinander gerne gesehen werden, und dass die Stiftung von der Vernetzung der Sparkassen und Partner geprägt ist⁸. In diesem Fall sind die Stiftungen zum einen zentraler Fokussierungspunkt ihres eigenen Netzwerks und zum anderen initiieren sie Netzwerke in ihrem Umfeld, zumeist auf der Basis von Musikprojekten.

Ferner wird mit dem „Musikland Niedersachsen“ für den Musikbereich die Netzwerkarbeit landesweit institutionell gefördert. Dem Programm der Kontaktstellen Musik liegt ebenfalls der Gedanke einer Verbesserung der Ausgangssituation jedes Teilnehmers zugrunde. Viele weitere Zusammenschlüsse und Kooperationen finden unter der Maxime innovativer Strukturbildungsprozesse statt.

Den Netzwerkbildungsprozessen eilt somit der Ruf eines Allheilmittels vermeintlich struktureller Defizite voraus. Selten wird jedoch hinterfragt oder im Anschluss evaluiert, inwiefern das jeweilige Netzwerk zur positiven Verstärkung der Einzelakteure, im ökonomischen wie auch im sozialen oder kulturellen Sinne geführt hat, und inwieweit Netzwerkbildungen auch zu negativen Effekten für ihre Akteure führen können. Die Akteure treten in der Regel mit der Erwartung einer positiven Auswirkung und Nutzensteigerung einem Netzwerk bei. Nun kann es passieren, dass ein bestimmter Akteur in der Netzwerkpraxis in seiner Position geschwächt wird. Das heißt, dass er sich nach

⁴ Webseite des Netzwerks Neue Musik [Zugriff 21.08.2015]

⁵ vgl. Webseite der Stiftung Niedersachsen: *Programmförderung* [Zugriff 14.10.2016]

⁶ vgl. Webseite der Stiftung Niedersachsen: *Förderphilosophie* [Zugriff 20.11.2013]

⁷ Webseite der Niedersächsischen Sparkassenstiftung: *Musik* [Zugriff 15.10.2015]

⁸ vgl. Webseite der Niedersächsischen Sparkassenstiftung: *Wer, wie was? Fördermittel von der Niedersächsischen Sparkassenstiftung* [Zugriff 15.10.2015], S. 2

dem Beitritt in einer neuen Konkurrenzsituation mit anderen Akteuren befindet, oder dass ihm der Zugang zu Ressourcen innerhalb dieses Netzwerks verwehrt wird. In diesem Zusammenhang lässt sich von Störfaktoren oder negativen Auswirkungen der Netzwerkbildung sprechen. Folglich unterliegen auch diese Räume, in denen Netzwerke gebildet werden, unterschiedlichen Auswirkungen in ihrer Beschaffenheit, je nachdem welche Prozesse in ihnen stattfinden.

Gibt es also Akteure, deren Nutzen sich durch Netzwerkbildungsprozesse verringert? Kann durch die Etablierung von Strukturen bestimmten Akteuren der Zugriff auf Ressourcen in den Netzwerken erschwert oder gar verhindert werden, da sie von anderen Akteuren abgegriffen werden? Oder kann es entgegen des tatsächlichen Bedarfs zu einer übermäßigen Strukturbildung kommen, die die Generierung eines „Überblicks“ und damit eines effektiven Nutzens der Strukturen für die Netzwerkenden zunehmend erschwert?

Die Forschungsziele sind folglich:

- (1) Die genauere Kenntnis der Situation in Bezug auf Netzwerkbildungsprozesse im Musiksektor von Niedersachsen.
- (2) Die genauere Kenntnis der auf diese Netzwerkprozesse einwirkenden Faktoren.
- (3) Transparenz in dem komplexen Beziehungsgeflecht zu schaffen.
- (4) Die Darstellung der verschiedenen Handlungsperspektiven.
- (5) Die Darstellung der strukturellen Rahmenbedingungen.

Diese Arbeit ist der aktuellen Kenntnis nach die erste, die sich mit dieser Thematik befasst.

Um Netzwerke hinsichtlich ihrer Mechanismen und Funktionsweisen zu analysieren, werden im Ergebnisteil dieser Arbeit folgende Fragen beantwortet:

- Wer sind die Akteure im Musiksektor (Kapitel 5)?
- Welche Besonderheiten ergeben sich im Hinblick auf das Flächenland, insbesondere auf eine breitenkulturelle Musikpraxis (Kapitel 5.3)?
- Welche Auswirkung hat Netzwerkbildung auf den Musiksektor in Niedersachsen (Kapitel 6)?
- Welche Mechanismen und sozialen Prozesse finden im Musiknetzwerk statt und was bedeuten sie (Kapitel 7)?
- Wie sähe eine „optimale“ Netzwerkbildung im Musiksektor von Niedersachsen aus (Kapitel 7.4)?

Um diese Forschungsfragen beantworten zu können, wird im ersten Kapitel ein Überblick über Studien und Forschungsberichte gegeben, die sich mit dem Musikleben in Deutschland und Niedersachsen beschäftigen, um das vorliegende Forschungsprojekt in diesen Kontext einzuordnen und die Relevanz der Arbeit zu verdeutlichen.

Auf den im Kontext dieser Arbeit verwendeten Netzwerkbegriff wird im zweiten Kapitel inhaltlich hingeleitet. Differenziert wird hierfür einerseits in die bereits erwähnten formalen und informellen Netzwerke, wie sie im allgemeinen Sprachgebrauch verstanden werden, sowie andererseits in Netzwerke im sozial-wissenschaftlichen Sinne.⁹ Nicht selten bezeichnen sich diese Konstrukte selbst als Netzwerke, um zum Ausdruck zu bringen, dass sich mehrere Akteure im Verbund einer Thematik widmen und diesem Thema somit mehr Gewicht verleihen. Eine sozialwissenschaftliche Herangehensweise findet auf der analytischen Ebene statt. Hierbei geht es darum, die soziale Welt zu verstehen und unter Zuhilfenahme von Theoremen aus der Sozialen Netzwerkanalyse zu erklären.

Durch die qualitative Vorgehensweise in dieser Arbeit werden die Schwerpunktsetzungen und Grenzen der Netzwerkbildungsprozesse, beziehungsweise die für die Analyse der Beziehungen relevanten Bereiche des Netzwerks oder der zu untersuchenden Netzwerksegmente im Musiksektor von Niedersachsen im Hinblick auf die Forschungsfrage und die verwendete Methodik definiert.

⁹ vgl. Kapitel 2.2

Über verschiedene Theoreme in der Sozialen Netzwerkanalyse lassen sich Beziehungskonstruktionen theoretisch fassbar machen und Netzwerke, Netzwerkgrenzen, Netzwerktypen sowie Netzwerkbildungsprozesse und ihre soziale Funktion darstellen. Infolge der Reduktion sozialer Komplexität durch die systematischen Analyseverfahren werden insbesondere die Beziehungen und die Beziehungsbildung der Akteure abstrahiert, wodurch sie sich miteinander vergleichen und interpretieren lassen. Durch das Abstraktionsverfahren wird zudem eine Einordnung der Akteure vorgenommen, durch welche sich der Musiksektor strukturiert.

Im dritten Kapitel wird die in dieser Arbeit verwendete Methodik beschrieben und begründet. Die Relationale Soziologie folgt einem relationalen Konstruktivismus, um Prozesse und Dynamiken zu erklären, die auf den Beziehungen selbst basieren. Somit ist auch die Bildung von Netzwerken als konstruiert aufzufassen. Die Qualitative Forschung sieht wiederum in ihrer Methodik einen subjektiv konstruierten Zugang zur Realität. Durch diesen Zusammenhang wird die Passgenauigkeit der theoretischen Grundlagen von Relationaler Soziologie und der qualitativen Forschung für die Analyse der Netzwerkbildungsprozesse verdeutlicht.

In diesem Kapitel werden außerdem das Durchführen der Interviews sowie die Funktionen der Interviewpartner für diese Studie beschrieben. Anschließend werden die Teilnehmende Beobachtung, das Forschungstagebuch und die Erhebung von Daten aus weiteren schriftlichen Quellen skizziert. Die Grounded Theory ist ein geeignetes Verfahren zur Analyse und Interpretation der qualitativen Daten. Somit lassen sich mit der verwendeten Methode die erhobenen Daten im Prozess der Validierung triangulieren, um sie in einem mehrstufigen Kodierprozess aufbereiten zu können.

Im vierten Kapitel wird die theoretische Grundlage des Forschungsprojektes erläutert. Hierfür ist es notwendig, zunächst einen kurzen geschichtlichen Überblick auf die relevanten Bereiche der Sozialen Netzwerkanalyse darzustellen. Anschließend wird auf die daraus resultierenden Theoreme der Relationalen Soziologie als genuin kulturwissenschaftlich gedachte Theorie eingegangen.

Die wichtigsten Elemente, mit denen sich Netzwerke beschreiben lassen, werden schließlich detailliert dargestellt, da diese Begrifflichkeiten im weiteren Verlauf der Arbeit verwendet werden. Zuerst wird der Aufbau des Netzwerkes erklärt, angefangen mit der Dyade als kleinste Einheit eines Netzwerkes, über Triaden bis hin zu strukturellen

Löchern und Brokern. Granovetters Idee der Einbettung¹⁰ bildet den Übergang zu Whites dynamischer Betrachtungsweise von Netzwerkphänomenen, die im Anschluss erklärt werden. Hierbei handelt es sich um ein systemisches Verständnis der sozialen Welt in Netzwerken, durch welche soziale Prozesse, wie Mechanismen und Funktionsweisen, abstrahiert dargestellt werden können. Hierfür wird die Beschaffenheit des sozialen Raumes beschrieben und erläutert, wie die so genannten Identitäten – die einzelnen Akteure, die Organisationen und weitere Soziale Formationen¹¹ – sich in diesem Raum positionieren. Hierbei kommt es zu Positionsbestrebungen, die nach verschiedenen Mustern ablaufen. Diese Mechanismen und Funktionsweisen werden verschiedenen Netzwerktypen zugeordnet, die anschließend erklärt werden. Whites Perspektive fokussiert die Relationen, die die Identitäten miteinander verbinden. So wie die Identitäten sind auch die Relationen komplexe soziale Gebilde. Diese werden von White als Stories bezeichnet und im letzten Abschnitt des Kapitels differenzierter beschrieben.

Um an die im Kapitel Theoretische Grundlagen geklärten Begriffe anzuknüpfen und Mehrfachnennungen von Begriffen zu vermeiden, wäre eine klassische Gliederung für diese Arbeit die Reihenfolge Einleitung, Vorstellung des Themas, erste Relevanzdiskussion und Theorie. Da jedoch die Relationale Soziologie sich neben einer theoretischen Grundlage auch als Umsetzerin von theoretischen Implikationen versteht, durch die sich „Methoden der Netzwerkanalyse“¹² ergeben, und da sie weiterhin einen starken empirischen Bezug aufweist, ist eine traditionelle thematische Abgrenzung der Kapitel nur bedingt möglich. Deswegen wird nach der Einleitung zunächst der empirische Bezug zu Netzwerken beschrieben, um im Anschluss über das Forschungsdesign mit dem Schwerpunkt der qualitativen Methodik in den Bereich der Theorie und der relational soziologischen Betrachtungsweise überzuleiten.

In Kapitel fünf wird der Musiksektor von Niedersachsen beschrieben. Der Frage folgend „Welche Sozialen Formationen gibt es in Niedersachsen und wie lässt sich deren Handeln im Musikbereich verstehen?“ werden anfangs die relevanten Akteure in ihrer Funktion beschrieben und durch Beispiele aus dem Musikleben ergänzt. Das Spektrum reicht vom Solokünstler, dessen Netzwerkbildungsbestrebungen unter dem primären Ziel der Sicherung künftiger Auftritte avisiert werden, bis hin zu komplexen Netzwerken mit

¹⁰ vgl. Granovetter 1985, S. 481-510

¹¹ vgl. Kapitel 2.2

¹² Häußling 2010, S. 63

vielen unterschiedlichen Netzwerkpartnern, die beispielsweise im Rahmen der Festivalorganisation gebildet werden.

Eine besondere Bedeutung hat in diesem Zusammenhang das Ehrenamt. Gibt es keinen Financier, der den Verbrauch von Ressourcen in der Netzwerkarbeit unterstützt, so können diese Netzwerkprozesse ausschließlich über ehrenamtliche Arbeit stattfinden. Außerdem werden die Netzbildungen im Musikbereich von den Institutionen der Kultur- und Kreativwirtschaft beeinflusst. Gerade die KMUs sind häufig Dienstleister für Musikinstitutionen wie Veranstalter und somit in die Arbeitsprozesse eingebunden und wirken dadurch auf die Strukturen im Musikbereich ein. Auch die musikpolitisch motivierten Förderinstitutionen spielen eine wichtige Rolle, da sie als Financier von Projekten auftreten und so gezielt formale Netzbildungen initiieren können. Ein weiteres Standbein des Musiksektors ist die musikalische Bildung. Sie sichert die Qualität musikalischen Schaffens, vermittelt Musik und Musizierende in Netzwerke und beeinflusst sämtliche Branchen und Sparten des Musiklebens in Niedersachsen.

Anschließend werden die Funktionsweisen und Mechanismen dargelegt, die für die beschriebenen Sozialen Formationen von zentraler Bedeutung sind. Woran orientieren sich die Formationen, wie positionieren sie sich in den Netzbildungsprozessen, und welche Rollen spielen Rahmenbedingungen wie der politische Wille oder die finanziellen Mittel für die Netzwerkkontexte?

Wie eingangs schon angedeutet, ist Niedersachsen ein Flächenland. Dies bedeutet, dass Musik(-kultur) nicht nur in den Städten, sondern auch im ländlichen Raum praktiziert wird. In Kapitel 5.3 wird deswegen geprüft, inwieweit der Begriff Breitenkultur sich im Rahmen der netzwerktheoretischen Untersuchung als eigene „kulturelle Disziplin“ verstehen lässt, und inwieweit sich dadurch die Prozesse in den ländlichen Gebieten erklären lassen. Aus der Analyse der geführten Interviews lässt sich erkennen, welche Bereiche in Niedersachsen und für die vorliegende Arbeit relevant sind. Die drei Bereiche Kirchenmusik, die Feuerwehrmusik und die Line-Dance-Szene spielen insbesondere im ländlichen Raum für Musiker und Hörerschaft eine wichtige Rolle und werden daher genauer untersucht und netzwerktheoretisch analysiert. Außerdem sind in diesem Kontext die Kontaktstellen Musik wichtig, da sie eine Brücke von staatlichen Musikschulen hin zur breitenkulturellen Praxis darstellen können. Deshalb wird auf die Idee der Kontaktstellen und die Prozesse ihrer Umsetzung in Niedersachsen Bezug genommen, und es werden diese Prozesse hinsichtlich ihres Potentials für die musikalische Praxis analysiert.

Mit Kapitel sechs wird der Ergebnisteil dieser Arbeit eingeleitet, indem auf die Wirkmächtigkeit Sozialer Formationen eingegangen wird. Aufgrund ihrer spezifischen Eigenschaften werden Netzwerkakteur-Typisierungen von Festivals, Musikprojekten und Musikinstitutionen untersucht und hinsichtlich ihrer strukturellen Integrierbarkeit in Netzwerkbildungsprozesse in Bezug auf ein räumliches und zeitliches Wirken analysiert. Vor diesem Hintergrund werden die Einbettungsstrategien der Akteure und ihre Umsetzung durch Kooperationen und deren Sinnhaftigkeit beschrieben. Als ein weiterer wichtiger Akteur lässt sich das Musikpublikum betrachten, da seine Entscheidungen nicht zuletzt eine Veranstaltung oder eine Musikinstitution zu besuchen einen starken Einfluss auf die Netzwerkbildung haben. Deshalb ist es von Interesse zu untersuchen, nach welchen Maßstäben diese Entscheidungen vom Publikum getroffen werden.

Netzwerkbildungsprozesse und deren Auswirkungen auf den Musiksektor werden neben der Darstellung der Akteure und ihrer Beziehungen auch über die Konstruktion sozialer Räume über die Sozialen Formationen und die jeweiligen Netzwerktypen, in denen die Prozesse stattfinden, beschreibbar. In Kapitel sieben wird zunächst auf die Rasterung des Musiksektors auf verschiedene Ebenen der musikalischen Praxis eingegangen und anschließend mit der Darstellung eines Modells, dem Spielbrett des Musiksektors von Niedersachsen, welches sich aus der Analyse der empirischen Daten und theoretischen Erkenntnisse konstruieren lässt, fortgefahren. Über eine Matrix werden die Netzwerkbildungen auf den genannten Darstellungsebenen (auf dem Spielbrett) visualisierbar. So lassen sich diverse Prozesse darstellen und miteinander in Beziehung setzen. Außerdem werden in diesem Kapitel die relevanten Mechanismen und Funktionsweisen Sozialer Formationen der Netzwerkbildung im Musiksektor von Niedersachsen beschrieben. Nicht alleine eine effektive Struktur, eine gute Positionierung und genügend finanzielle Mittel sind für gelingende Netzwerkstrategien der Akteure verantwortlich, sondern auch das Nutzen der entsprechenden Strukturen. Hier kommt es auf die Akteure selbst an, auf ihre Fähigkeiten und Fertigkeiten in Bezug auf relationales Denken. Es wird gezeigt, dass sich insbesondere die Trias von Macht, Vertrauen und Konstanz in relationalen Prozessen wiederfindet. Dieser Tatsache wird auf den Grund gegangen, und es werden jeweils die Erfolgsfaktoren dafür abgeleitet und miteinander in Beziehung gesetzt. Diese Theorie wird auf der einen Seite durch mögliche, auf eine effektive Netzwerkbildung wirkende Störfaktoren ergänzt. Auf der anderen Seite wird am Beispiel der Militärmusik gezeigt, wie die Netzwerkprozesse aussehen, die weitgehend frei von den zu nennenden Störfaktoren sind. Somit werden die Konsequenzen für die Prozesse von

positiven und negativen Einflussfaktoren verdeutlicht. Abschließend wird in diesem Zusammenhang dem Nutzen von Netzwerken und damit der Frage nachgegangen, wieviel Netzwerkbildung optimal ist.

1 Kontextuelle Einordnung und Relevanz der Thematik

Es wurden bereits mehrere Studien verfasst, in denen unter anderem der Musiksektor von Niedersachsen beschrieben wird, und deren Inhalte für diese Studie relevant sind. Exemplarisch sind im folgenden Abschnitt einige prominente Studien kurz beschrieben, um zu darzustellen, inwieweit diese Arbeit in den Kontext der Fragestellung der vorliegenden Arbeit einzuordnen ist, und um darzustellen, in welchen Bereichen sie darüber hinausgeht. Die zuerst genannten Studien fokussieren den gesamten kulturellen Sektor in Niedersachsen. Anschließend werden Berichte zur Kultur und Musik in ganz Deutschland, auf deren Basis sich Rückschlüsse für die Netzwerkbildung in Niedersachsen ziehen lassen, beschrieben. Die zuletzt aufgelisteten und kurz beschriebenen Studien sind Musik-Studien zu Niedersachsen. Daraufhin wird der kulturwissenschaftliche Ansatz dieser Arbeit skizziert.

Als ein für den gesamten kulturellen Sektor in Niedersachsen relevantes Werk ist der derzeit aktuelle „Kulturbericht Niedersachsen 2013/14“¹³ zu nennen. 2010 aus dem Kulturfinanzbericht und dem Kulturbericht hervorgegangen, werden in ihm Inhalte veröffentlicht, die sämtliche Bereiche und Sparten des niedersächsischen Kulturlebens betreffen. Es wird auf Basis verschiedener Studien der Ist-Zustand für kulturelle Rahmenbedingungen in Niedersachsen beschrieben und ein Überblick über den Bereich der Kulturförderung gegeben, der wiederum in spartenbezogene, spartenübergreifende und strukturbezogene Kulturförderung unterteilt ist. Die strukturbezogene Kulturförderung wird aufgrund des niedersächsischen Systems der Landschaftsverbände und des großen Einflusses von EFRE-Projekten¹⁴ auf Niedersachsen gesondert in einem eigenen Abschnitt erwähnt. Schwerpunktthema des Kulturberichts ist das „kulturelle Teilhabe“, gefolgt von dem „Interesse an Kultur“ beziehungsweise der „kulturellen Bildung“ und dem Einfluss des demografischen Wandels auf das Kulturleben. Das Thema des Musiksektors von Niedersachsen bekommt erst bei dem Unterpunkt „Projektförderung“ Relevanz, da eine wichtige Voraussetzung für Nachhaltigkeit im Musikleben nach der niedersächsischen Förderphilosophie *„Ermöglichung kultureller Teilhabe aller Bevölkerungs- und Altersgruppen“*¹⁵ ist.

¹³ Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur 2014

¹⁴ EFRE ist der Europäische Fonds für Regionale Entwicklung, vgl. Webseite der Niedersächsischen Staatskanzlei [Zugriff 26.08.2016]

¹⁵ Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur 2011, S. 71

In der Studie „Kulturmonitoring Niedersachsen“¹⁶ (basierend auf verschiedenen Studien, etwa der Bevölkerungsumfrage des Zentrums für Kulturforschung zu kulturellen Interessen in Südniedersachsen 2011 und dem InterKulturBarometer 2011) werden insbesondere das Interesse an und das Nutzungsverhalten von Kultur untersucht. Auf der Erkenntnis basierend, dass Niedersachsens Bevölkerungsdichte vergleichsweise gering ist, werden besondere Anforderungen an die Kulturpolitik gestellt, um das gesamte Bundesland mit kulturellen Angeboten zu versorgen. In einem ersten Schritt wird eine quantitative Strukturanalyse ausgewertet, und Niedersachsen wird hinsichtlich seiner Struktur in den verschiedenen Regionen typisiert. Anschließend wird das Interesse an Kultur der Bevölkerung unter anderem mit den jeweiligen Regionstypen und Sparten in Beziehung gesetzt. Da das Interesse an Kultur und der Besuch kultureller Veranstaltungen nicht unbedingt übereinstimmen, widmet sich der nächste Abschnitt dem Kulturpublikum in Niedersachsen und eruiert dessen Besuche bei Kulturveranstaltungen. Anschließend wird auf die Gestaltungswünsche des Publikums eingegangen sowie nach Barrieren und Gründen für den Kulturbesuch gefragt. Nach den Gewohnheiten der Bevölkerung und den Rahmenbedingungen wird das musikalische Freizeitverhalten des potentiellen Publikums untersucht, da das Interesse an einem Veranstaltungsbesuch stark von dem persönlichen Interesse am aktiven Musizieren des potentiellen Publikums abhängt.

Götzky Studie mit einem umfassenden Anspruch zur „Kulturpolitik im ländlichen Raum – Eine Untersuchung von Akteuren, Strategien und Diskursen am Beispiel des Landes Niedersachsen“¹⁷ blickt insbesondere auf die kulturelle Praxis im ländlichen Raum. Auch wenn Götzky von einem „Stadt-Land-Kontinuum“¹⁸ in den Betrachtungen der verschiedenen Forschungsdisziplinen spricht, bedeutet dies trotzdem für die Perspektive der Kulturpolitik, dass es strukturelle und kulturelle Unterschiede zwischen den städtischen und ländlichen Räumen gibt, da die kulturelle „*Teilhabe [...] neben soziodemografischen Faktoren auch regional strukturiert*“¹⁹ ist.

Das „Weißbuch Breitenkultur“²⁰ widmet sich in Form einer Diskurssammlung der Breitenkultur dem Flächenland Niedersachsen, wobei der Begriff Breitenkultur aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet wird. Der zweite Abschnitt geht auf verschiedene

¹⁶ vgl. Keuchel/Hill 2012

¹⁷ vgl. Götzky 2012

¹⁸ ebd., S. 273

¹⁹ ebd., S. 1

²⁰ vgl. Schneider 2014

Institutionen und Austragungsorte von Breitenkultur ein, um anschließend von verschiedenen Netzwerken zu berichten. Drei dieser fünf Berichte handeln von Musiknetzwerken, ein Indiz für die wichtige Rolle des Musiksektors im Bereich kulturellen Handelns. Das Weißbuch schließt mit einem Artikel über Kulturpolitik.

Ebenfalls in den Kontext der Kulturpolitik ordnet die quantitativ angelegte Studie „Kulturberufe in Niedersachsen 2012“²¹ die Entwicklung der Kulturberufe in Niedersachsen ein, um *„erstmal ein umfassendes Bild zur beruflichen und wirtschaftlichen Lage der Künstler- und Kulturberufe in Niedersachsen zu gewinnen.“*²² Hier werden die Rahmenbedingungen für die Akteure des Musiksektors systematisiert und die Stärken und Potenziale sowie die Schwächen und Defizite der niedersächsischen Kulturberufe herausgearbeitet.

Zu den Veröffentlichungen im bundesweiten Rahmen gehören unter anderem:

Das „Spielstättenporträt 2010/11“²³, welches die Bedeutung von Spielstätten im Kontext von Kultur, Wirtschaft und Musik beschreibt. Im Mittelteil der Dokumentation wird die Lage der Spielstätten in ausgesuchten Bundesländern – darunter auch Niedersachsen – gezeigt und die Handlungsfelder auf den Ebenen Kommune, Land und Bund skizziert.

Der „Kulturfinanzbericht“²⁴ orientiert sich an vorangegangenen Kulturfinanzberichten und gibt einen Überblick über die Ausgaben in den Bereichen der Kultur. Die Zahlen sind dem Bund, den Ländern und Gemeinden, sowie den unterschiedlichen Bereichen, in denen Ausgaben für Kultur getätigt werden, zugeordnet. Somit bildet der Bericht durch die vergleichenden Finanzkennzahlen die Grundlage sachlicher Diskussionen und stellt ökonomische Argumente bereit.

Außerdem gibt es Studien zu Niedersachsen, die sich ausschließlich dem Bereich der Musik widmen. Hierzu zählen insbesondere die „Jahresberichte des Musiklands Niedersachsen“²⁵ und die vom Musikland Niedersachsen in Auftrag gegebenen Studien zur „Festivallandschaft“²⁶ und zu den „Kontaktstellen Musik“²⁷ sowie die Veröffentlichungen

²¹ vgl. Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur 2013

²² ebd., S. 9

²³ vgl. Initiative Musik 2011

²⁴ vgl. Statistische Ämter des Bundes und der Länder 2012

²⁵ vgl. Webseite des Musiklands Niedersachsen [Zugriff 26.08.2016]

²⁶ vgl. Musikland Niedersachsen 2012

²⁷ vgl. Musikland Niedersachsen 2011

des Landesmusikrates Niedersachsen: zum einen die jährlich erscheinenden „Tätigkeitsberichte des Landesmusikrates“²⁸ als auch der „Musikentwicklungsplan“²⁹, zum anderen die drei Veröffentlichungen des „Instituts für musikpädagogische Forschung“: „Zukunft der Musikberufe“³⁰, „Ehrenamt in der Musikkultur“³¹ und „Blasmusik in Deutschland“³².

Diese und weitere Studien³³ behandeln ein weites Spektrum struktureller und inhaltlicher Aspekte, die den Musiksektor in Niedersachsen betreffen. Keine dieser Studien arbeitet jedoch mit einem netzwerktheoretischen Ansatz, der strukturelle Gesamtzusammenhänge erfasst, von denen sich Rückschlüsse auf einzelne Parameter schließen lassen. Mit dieser Arbeitsweise wird die inhaltliche Gewichtung von Parametern nachvollziehbar und kann in den gesamten durch Beziehungen verbundenen niedersächsischen Kontext eingeordnet werden.

Mit dieser Herangehensweise wird das Ziel verfolgt, dass strukturelle und prozessuale sowie kulturelle Zusammenhänge zwischen den verschiedenen musikalischen Akteuren offengelegt und verstanden werden können. Es bedeutet außerdem, Phänomene der Netzwerkbildungen durch ihre konstituierenden Elemente zu erklären. So können Fragen zur Gesamtstruktur der Netzwerkbildung in Niedersachsen, zu den verschiedenen Sparten oder förderpolitischen Prozessen erörtert werden, wie: Gibt es kontextuelle Zusammenhänge zwischen dem Bereich der elektronischen Musikpraxis und der zeitgenössischen Musik in Niedersachsen? Welche Rolle spielen die musikalischen Aspekte der Breitenkultur – der Feuerwehrmusik oder der Kirchenmusik – in Bezug auf das Musikleben in ganz Niedersachsen? Wie lässt sich die Förderphilosophie niedersächsischer Institutionen in der Praxis des Musiklebens einordnen? In einem kleineren Maßstab lassen sich Institutionen in Fragen ihrer Unternehmenskultur und strukturellen Einbettung analysieren und interpretieren. Außerdem wird der Fokus auf die Konstellationen und die Beziehungen der Individuen und ihre persönlichen Relationen gelegt und es lassen sich Rückschlüsse auf die Mechanismen und Funktionsweisen über diese verschiedenen Maßstabsebenen ziehen.

²⁸ vgl. Webseite des Landesmusikrats Niedersachsen [Zugriff 26.08.2016]

²⁹ vgl. Landesmusikrat Niedersachsen e. V. 2014

³⁰ vgl. Kemmelmeyer 2009

³¹ vgl. Ermert 1999

³² vgl. Sermersheim 2008

³³ vgl. u. a. Küspert 2011; Keuchel/Renz 2016; Niedersächsisches Ministerium für Wirtschaft, Arbeit und Verkehr 2015

So stellt ein systemischer Ansatz in der Untersuchung des Musiksektors von Niedersachsen aus Perspektive der Sozialen Netzwerkanalyse ein Novum dar. Unter geografischen Gesichtspunkten ist er zudem neu für das Bundesland, da mit diesem Forschungsansatz die Gewichtung nicht auf der räumlichen Breite eines Forschungsfeldes liegt, sondern auf der inhaltlichen Tiefe von dem, was das Handeln in sozialen Räumen ausmacht, nämlich den Beziehungen der Akteure. Es lassen sich verschiedene Quellen der Netzwerkbildung ausfindig machen, und deren Einflüsse aufeinander erörtern und in Beziehung setzten. Der Forschungsprozess selbst und seine ständige Reflexion führen hierbei zu den unterschiedlich relevanten „outcomes“, die schlussendlich in der avisierten Theorie dieser Arbeit münden.

In der beruflichen Praxis können die Ergebnisse der Forschung als Evaluierungsinstrumente und Handlungsanweisungen dienen. Diese Studie dient somit auch als Informationsquelle für strukturierende Kräfte wie Universitäts- und Landesverwaltungen, die Lehrkörper der Universitäten und weiterer Investoren in der Musikszene. Mit der Kenntnis der vorhandenen Situation in Niedersachsen und dem Verständnis der Netzwerkmechanismen im Musikbereich sind die Ergebnisse auch übertragbar auf andere Räume in einer ähnlichen Situation mit äquivalenten strukturellen Rahmenbedingungen.

2 Vom Netzwerken und von Netzwerken

Dieses Kapitel beschreibt zunächst die Verwendung des Begriffs Netzwerk im allgemeinen Sprachgebrauch und spezifiziert anschliessend den Begriff im Sinne einer Netzwerkpraxis weiter. Der Bereich ist für diese Arbeit relevant, da er unter anderem die kommunikative Basis der niedersächsischen Strukturbildungen beschreibt, und er zugleich einen Ausgangspunkt für das Handeln der Akteure in ihrer beruflichen Praxis darstellt.

Der analytische, netzwerktheoretische Rahmen wird im Anschluss erläutert, um die Netzwerkbildungen in den netzwerktheoretischen Diskurs einzuordnen zu können. Aufbauend auf dieser Rahmenbeschreibung werden das Forschungsdesign sowie anschließend die dieser Forschung zugrundeliegenden theoretischen Grundlagen erklärt. An dieser Stelle sei bereits erwähnt: Netzwerke sind komplexe Konstrukte. Deswegen werden verschiedene Theoreme in der Sozialen Netzwerkanalyse eruiert und auf den Musiksektor angewendet, um sich über das Ausmaß dieser sozialen Komplexität bewusst zu werden. Dadurch ist es möglich, die Komplexität methodisch zu reduzieren, um ihre Strukturen zu erkennen, sie anschließend offenzulegen, zu analysieren und zu interpretieren.

2.1 Netzwerkpraxis in Niedersachsen

Wenn von Netzwerken im Musiksektor von Niedersachsen im allgemeinen Sprachgebrauch die Rede ist, sind die bereits erwähnten formalen Netzwerke im Sinne einer „Netzwerkpraxis“³⁴ gemeint. Dies sind zumeist aus politischen oder wirtschaftlichen Gründen indizierte Zusammenschlüsse von Akteuren, die im Kulturbereich aktiv sind.

Diese Studie fokussiert auch Prozesse vor dem Hintergrund, wie die Zivilgesellschaft unter politischen Diskursen und Förderkanons im Musiksektor zu handeln vermag. Das avisierte übergeordnete Ziel dieser Netzwerkbildung dient meist einer weiteren Professionalisierung des Kulturlebens: Es werden die in der Einleitung bereits angesprochenen positiven Synergieeffekte zwischen den teilnehmenden Akteuren, die Verbesserung ihrer Zusammenarbeit sowie eine Kanalisierung der Kommunikation untereinander bezweckt sowie eine verstärkte Kommunikation des Netzwerks nach außen, etwa zu po-

³⁴ Holzer 2006, S. 8

tentiellen Geldgebern. Oft sind auch die administrative Entlastung sowie das gewollte Mitspracherecht der Förderer und Partner an der Netzwerkentwicklung relevant. Formale Netzwerke bilden sich und entwickeln sich durch kommunikative und operative Prozesse. Je nach Handlungsmotivation wird der Umfang des Netzwerks bestimmt. Der Maßstab hängt unter anderem von der jeweiligen Ausgangssituation ab. *„Formale Netzwerke beinhalten den Abschluss von Kontrakten, in ihnen werden Zielsetzungen formuliert, Ressourcen zugeordnet und Aktionspläne erstellt.“*³⁵ Nicht zuletzt spielt hier auch die finanzielle Ausstattung des Netzwerks eine wichtige Rolle, denn – wie in dem Zitat erwähnt – Zielsetzungen sind mit einem bestimmten Einsatz von Ressourcen verbunden, mit denen Aktionspläne erstellt und mit entsprechendem Personal umgesetzt werden.

In Niedersachsen existieren in der Musiklandschaft bereits seit längerem formale Netzwerke in den verschiedensten Ausprägungen und musikalischen Sparten. Prominente Beispiele³⁶ mit vielen beteiligten und assoziierten Partnern sind hier die Landesverbände wie der Landesmusikrat, die 2009 ins Leben gerufene Landesmusikakademie sowie die Niedersächsische Gesellschaft für Neue Musik e.V. Es gibt eine ausgeprägte Festivallandschaft verschiedener Musikrichtungen, denn auch Festivals organisieren sich in Netzwerken, bestehend aus Kooperationspartnern, Musikern, Förderern etc. In Hannover wird durch das Netzwerkprojekt „Musik in ...“ ein ganzer Stadtteil mit Musikprogrammen bespielt. Institutionen wie die Stiftung Niedersachsen oder die Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH arbeiten in vielen Projekten mit einer großen Zahl von Partnern in Netzwerken zusammen. Stiftungen und Veranstalter knüpfen Kontakte zu den Antragstellern oder Künstlern, die sich um die jeweilige Institution herum gruppieren. So haben die Stiftungen und Veranstalter über Netzwerkstrukturen die Möglichkeit, die oben bereits erwähnten Kooperationen und Synergien ihrer Kontakte untereinander zu fördern, und die Antragsteller oder Künstler können Teile des Adressverteilers über die Institution als Kommunikationskanäle für sich nutzen. Im Bereich der Weltmusik ist das im Jahr 2009 gegründete Zentrum für Weltmusik an der Universität Hildesheim zu nennen. Zahlreiche Rock- und Popinitiativen existieren im Bundesland, und im November 2007 fand bundesweit der erste Kongress zur Vernetzung der Popmusikszene, das „Popmeeting“ in Celle statt.

³⁵ Schulenberg [Zugriff 21.08.2015], S. 5

³⁶ Die Auswahl an formalen Netzwerken in Niedersachsen wurde aufgrund der Vorkenntnis des Autors getroffen (vgl. Kapitel 3.2.2)

Neben der Bandbreite an Netzwerken in Niedersachsen werden an dieser Stelle zwei Beispiele detaillierter beschrieben, auf die im weiteren Verlauf dieser Arbeit häufiger eingegangen wird, da sie als Institutionen in verschiedenen Kontexten eine wichtige Rolle spielen. In beiden Beispielen handelt es sich um institutionalisierte Netzwerke. Die Krux ist in beiden Fällen das verhältnismäßig große Arbeitsgebiet über das gesamte Bundesland, gepaart mit einer relativ kleinen personellen Ausstattung. Als eine Folge liegt der Arbeitsschwerpunkt des Musikland Niedersachsen und des Netzwerks Musik21 Niedersachsen zum größeren Teil nicht im operativen, sondern im kommunikativen Bereich.

Eine prominente Rolle in den Netzwerkbildungsprozessen im Musiksektor spielt das Musikland Niedersachsen. Getragen und gefördert von drei Institutionen – der Stiftung Niedersachsen, dem Land Niedersachsen und der Sparkassenstiftung Niedersachsen – fließen deren Interessen und Ressourcen zum Teil in die Arbeit des Musiklands Niedersachsen mit ein, was einen breiten Wirkungsradius im Bereich Musik zur Folge hat. Durch das Musikland Niedersachsen als Initiator eines schwerpunktmäßig landesweiten formalen Netzwerks werden Strukturen etabliert, die Kommunikation zwischen den Akteuren im Musiksektor vereinfachen sollen. Es sieht sich selbst als Dienstleister in der Musikvermittlung mit dem Ziel, die (professionelle) Musikkultur im gesamten Bundesland zu unterstützen und ihr eine Präsentationsplattform zu verschaffen. Das Musikland Niedersachsen versteht sich als *„Koordinationspunkt und Ansprechpartner für Musikveranstalter und die professionelle Musikwelt Niedersachsens. Ziel ist es, die Musikkultur in Niedersachsen in all ihren Facetten zu unterstützen und sichtbar zu machen.“*³⁷ Mit Sichtbarkeit ist eine Bündelung von Ressourcen gemeint, die den Zugang zum und die Vernetzung im Musikleben in Niedersachsen für Akteure und das potentielle Publikum verbessern sollen und die Strukturen in diesem Bereich für alle Beteiligten transparenter erscheinen lässt. Seine Arbeitsbereiche sind etwa die Veranstaltung von Konferenzen oder Fachtagungen, persönliche Beratungen, die Durchführung von Studien, Fachtreffen oder Verleihung von Förderpreisen, um den heterogenen Musikinitiativen die Möglichkeit zur weiteren Vernetzung zu geben, sowie *„Synergien zu entwickeln und Professionalisierung zu unterstützen. Das sind [die] wesentliche[n] Säulen unseres Verständnisses nachhaltiger Kulturarbeit.“*³⁸ Diese Ideen werden durch einen gemeinsamen Veranstaltungskalender auf der Webseite, die Veranstaltung von Konferenzen zum niedersächsi-

³⁷ Webseite des Musiklands Niedersachsen: *Vision und Ziele – Musik machen, Musik erleben, sich engagieren für Musik* [Zugriff 10.04.2015]

³⁸ ebd.

schen Musikleben und durch das Angebot des Musiklandes als Kommunikationsknotenpunkt umgesetzt. So können Musikakteure und Musikbegeisterte im Allgemeinen die Strukturen und Kontakte des Musiklandes nutzen und niedersachsenweite Kooperationen mit Akteuren eingehen, die vom Musikland vermittelt werden. Oder sie lassen sich direkt von den Mitarbeitenden bezüglich ihrer Aktivitäten im Musiksektor beraten. Unterstützt und vernetzt ist das Musikland Niedersachsen über die lokalen Kooperationspartner hinaus, auch regional, beispielsweise durch Verbände und teilweise auch im bundesdeutschen, europäischen oder weltweiten Rahmen durch weitere Kulturinstitutionen und Dachverbände.

Mit dem Projekt Musik21 Niedersachsen, das ursprünglich durch das bundesweite Netzwerk Neue Musik³⁹ von der Kulturstiftung des Bundes und dem Land Niedersachsen als Hauptförderer finanziert wurde, sollen Strukturen für zeitgenössische Musik in Niedersachsen aufgebaut werden. Ausgehend davon, dass in Niedersachsen viel Potential für zeitgenössische Musik an den verschiedenen Orten im gesamten Bundesland vorhanden ist, dieses aber aufgrund nicht ausreichend vorhandener Infrastruktur nur zum Teil genutzt werden kann, wird in der Zeit von 2007 bis 2011 von Musik21 Niedersachsen ein vernetzendes Konzept mit den folgenden Arbeitsschwerpunkten umgesetzt: ein jährlich stattfindendes Festival, ein vom Projekt initiiertes Programm für den musikalischen Nachwuchs, Kompositionsaufträge für niedersächsische Komponisten und eine niedersachsenweite Konzertreihe. Außerdem stellt das Projekt einen gemeinsamen Veranstaltungskalender für zeitgenössische Musik in Niedersachsen im Internet bereit und agiert als zentrale Ansprechstelle der beteiligten Akteure.

Von diesen beiden Musikinstitutionen werden Kommunikationsstrukturen geschaffen, die Netzwerkbildungen zwischen Musikinstitutionen, Musikern und dem Publikum befördern sollen. Zum einen geschieht dies, wie beschrieben, im Bereich der formalen Netzwerkbildung über die Akquise von Netzwerkakteuren mit dem Argument, die Sichtbarkeit für den jeweiligen Bereich und seine Akteure im Musikleben zu stärken; zum anderen durch eine Verbesserung der Kommunikationswege zwischen den Akteuren in dem Netzwerk. Charakteristisch für die Ausgangslage der formalen Netzwerkstruktur in den beiden Beispielen ist ein zentraler institutioneller Knotenpunkt, von dem sich wechselseitige Beziehungen zu den Akteuren und Teilnetzwerken konstruieren, beziehungsweise konstruiert werden. Ziel ist es, den Netzwerkaufbau voranzutreiben und sinngebende Strukturen auch unter den Akteuren und Teilnetzwerken zu

³⁹ vgl. Webseite des Netzwerks Neue Musik: *Archiv* [Zugriff 07.10.2014]

etablieren, damit sich Akteure über das gesamte Flächenland vernetzen. Kommunikation bildet in dieser Struktur die Grundlage für Kooperations- und Netzwerkbildungsbestrebungen, sodass der operative Einsatz der teilnehmenden Akteure auf diesen Kommunikationsstrukturen aufbauen kann.

Hierbei sind die Grenzen dieser formalen Strukturen zu den informellen Netzwerken nicht trennscharf, denn es obliegt den Akteuren der informellen Netzwerke, temporär, zum Beispiel kooperations- oder projektbezogen, dem formalen Aufbau beizutreten. Das richtet sich danach aus, welche Ressourcen für den Beitritt beansprucht werden, und welcher Nutzen sich für die Akteure ergibt. So bleibt es dem jeweiligen Akteur überlassen, wie viel Arbeitszeit er in dem formalen Netzwerk zu leisten bereit ist, oder welche inhaltlichen Ziele er mit dem Beitritt verbindet. Solche Argumente müssten in einem bilateralen Prozess ausgehandelt werden, bevor die Entscheidung über einen Beitritt und die damit verbundenen Verpflichtungen in dem formalen Netzwerk vollzogen werden

2.2 Wie sind wir vernetzt? Zum Begriff des Netzwerks in dieser Arbeit

Im Folgenden geht es um die Frage, wie und in welchem Ausmaß die Vernetzung in einer Gesellschaft aus der Perspektive der Sozialen Netzwerkanalyse theoretisch und methodisch fassbar ist.

Mit dieser Arbeit wird eine Studie auf der Grundlage kulturwissenschaftlicher Betrachtungsweisen durchgeführt. Das bedeutet, dass kulturelle Phänomene untersucht werden, um das Handeln der Akteure zu beschreiben und zu verstehen. Dieser Diskurs wird interdisziplinär geführt und bezieht ein weites Spektrum wissenschaftlicher Disziplinen mit ein. Den Schwerpunkt bildet insbesondere die oben erwähnte Relationale Soziologie in Verbindung mit weiteren Theoremen der Sozialen Netzwerkanalyse.

Der Beginn kulturwissenschaftlicher Betrachtungsweisen und kulturwissenschaftlichen Forschens wird den Cultural Studies zugeschrieben. „*Cultural Studies, has been a mainstay in contemporary academic discourse from at least the mid-1950s to the present*“⁴⁰, und insbesondere durch das von Richard Hoggard gegründete Center for Contemporary Cultural Studies an der University of Birmingham 1964 institutionalisiert. Ein

⁴⁰ Denzin/Lincoln 2013, S. 374

weiterer wichtiger Vertreter ist Stuart Hall, dessen Forschungsbereich die Bedeutung von Kultur und ihre Kontextualität fokussierte. Diese Kontextualität umfasst bereits die Beziehungen der Akteure und deren Identitäten als Voraussetzung kulturellen Handelns. *„As such, Hall’s approach focused on the contextual specificities of cultural meanings, relations, and identities within the temporal and spatial boundaries of the object in question.“*⁴¹ Angestoßen durch die Entwicklungen in England, verbreiten sich die Kulturwissenschaften auf dem Europäischen Festland. Im gleichen Zuge erweitert sich der Diskurs dadurch, dass nun sämtliche Aspekte kulturellen Handelns und deren Bedeutung von Kultur in ihrer Alltagspraxis erforscht werden. Dies beschreibt eine Thematik, die insbesondere für die vorliegende Arbeit im Hinblick auf Netzwerkprozesse von Bedeutung ist.⁴²

Für die kulturwissenschaftliche Basis dieser Arbeit ist Georg Simmel als Kulturphilosoph in Bezug auf den Diskurs der Cultural Studies ein wichtiger Vertreter. Außerdem spielt er auch als Begründer einer formalen Soziologie im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts für die Soziale Netzwerkanalyse eine bedeutende Rolle. Er ist einer der Pioniere, der das interdisziplinäre Denken unter dem Namen der Kulturwissenschaften in Europa voranbringt.

Simmel beschreibt bereits Anfang des 20. Jahrhunderts sehr bildhaft, dass Verknüpfungen zwischen Menschen zu folgenreichen Relationen führen können, und dass diese eng mit dem Handeln der Menschen verbunden sind. *„Dass die Menschen sich gegenseitig anblicken und dass sie aufeinander eifersüchtig sind, dass sie sich Briefe schreiben oder miteinander zu Mittag essen, [...] dass einer den anderen nach dem Wege fragt und dass die sie füreinander schmücken – all die tausend von Person zu Person spielenden momentanen oder dauernden, bewussten oder unbewussten, vorüber fliegenden oder folgenreichen Beziehungen, aus denen diese Beispiele ganz zufällig gewählt sind, knüpfen uns unaufhörlich zusammen.“*⁴³ Diese Relationen können von unterschiedlichster Art und Dauer sein. Sie verbinden viele Personen auf viele unterschiedliche Arten und Weisen miteinander, so dass wir heutzutage von „Vernetzung“ sprechen.

Aus netzwerkanalytischer Perspektive lässt sich die These begründen, dass die ganze Welt miteinander vernetzt ist. Beispielsweise gibt es empirische Belege, dass geografi-

⁴¹ Denzin/Lincoln 2013, S. 374

⁴² vgl. Kapitel 4.3

⁴³ Simmel 1907, S. 1025

sche Distanzen vergleichsweise leicht über soziale Kontakte überwunden werden können: In einer groß angelegten Studie in den 1960er-Jahren mit dem Titel „Small World“⁴⁴ findet Stanley Milgram heraus, dass alle Einwohner der USA über einen ausgesprochen kurzen Kontaktweg von durchschnittlich weniger als sechs Akteuren miteinander verbunden sind. Kadushin folgert daraus nicht nur, dass die soziale Welt über sehr kurze Pfade miteinander verbunden ist, sondern auch, dass es auf der Welt nur ein einziges großes Netzwerk gibt: *„If the small world hypothesis has any validity, then the entire world is connected to one network. True enough, but not practical.“*⁴⁵ Diese Tatsache ist für netzwerktheoretische Untersuchungen also nicht praktikabel, da das Netzwerk der gesamten Welt zu komplex ist, um sinnvolle Analysen und Schlussfolgerungen ziehen zu können. Komplexität bedeutet in diesem Zusammenhang ebenfalls, dass eine Problematik in der Sozialen Netzwerkanalyse die Definition von Grenzen der Netzwerke ist, also von Netzwerkbereichen mit bestimmten Charakteristika.

Neben der räumlichen Ausbreitung von Netzwerken sind auch die Relationen zwischen den Akteuren mehrdimensional zu verstehen. So schreibt Stegbauer über Whites Ansatz: *„Er [White; Anm. d. V.] behauptet, dass es nicht nur Unterschiede zwischen gleichermaßen als „stark“ anzusehenden Beziehungen gibt, sondern auch, dass man zwischen den gleichen Personen unterschiedliche Arten von Bezügen (ties) feststellen könne. Das bedeutet, dass Beziehungen sehr oft verschiedene Facetten aufweisen, die im Zuge des Beziehungsprozesses unterschiedlich gewichtet werden können. Durch Gewichtung wird es möglich, ein und dieselbe Beziehungskonstellation im einen Moment so und wenige Wimpernschläge später ganz anders zu deuten.“*⁴⁶ Zudem stellt Holzer fest: *„Netzwerke sind überall.“*⁴⁷ Er meint damit, dass Netzwerke alle sozialen Bereiche der Gesellschaft durchziehen, und es an jedem Knoten Anknüpfungsebenen für weitere Akteure gibt. So haben die meisten Menschen Relationen im Berufsleben und im Privatleben. Diese beiden Kategorien lassen sich in zahlreiche Unterkategorien einteilen und werden in der Netzwerkforschung als multiplex bezeichnet. *„Multiplexity recognizes that there may be many networks that connect, in different ways, the same nodes.“*⁴⁸ Eine einzige Person kann im sozialen Leben Teil von einem Unternehmensnetzwerk, einem Freundschaftsnetzwerk, einem Netzwerk der Freunde des Kaffeetrinkens, einem Kundennetzwerk, einem Netzwerk der arbeitenden Bevölkerung mit Vorliebe zur Aquaristik als Hobby und einem

⁴⁴ vgl. Wassermann/Faust 2009, S. 53f.

⁴⁵ Kadushin 2012, S. 44

⁴⁶ Stegbauer [Zugriff 10.04.2015], S. 9

⁴⁷ Holzer 2006, S. 5

⁴⁸ Kadushin 2012, S. 28

Kulturnetzwerk für zeitgenössische Musik sein. *„In other words, ties of various kinds concatenate into numerous strings, which evolve into a complex and multi-layered texture of endless networks, intertwining and weaving together in such intricate ways that it is practically impossible to keep track of the individuality of any of them.“*⁴⁹ Würde man alle multiplexen Relationen dieser Netzwerke grafisch abbilden wollen, erhielte man ein komplett schwarzes Papier, gemalt aus einer Vielzahl von Strichen, die kognitive Abstraktionen von Relationen zwischen den verschiedenen Knotenpunkten der verschiedenen sozialen Netzwerke unserer komplexen Gesellschaft darstellen. White geht noch etwas weiter und beschreibt die Substanz von Netzwerken als „inhomogenous gel“⁵⁰ der uns umgebenden Relationen, der Netzwerke aus soziologischer Perspektive und bringt damit zum Ausdruck, dass soziale Ordnung nicht nur komplex und multiplex, sondern zudem chaotisch und „unordentlich“ ist. *„Social organization is messy and refractory, a shambles rather than a crystal (...). There is no tidy atom and no clear-cut world, only complex striations and long strings that reptate as in a polymer goo.“*⁵¹ Netzwerke sind folglich in ihrer Substanz als eine chaotische, sich ständig verändernde dynamisch gelartig-wabernde Masse⁵² zu verstehen – bestehend aus facettenreichen Relationen in multiplexen Dimensionen – die sich über das gesamte soziale Leben unserer Welt erstrecken.

Die Aufgabe der Sozialen Netzwerkanalyse ist es, sich diesem Gegenstand zu nähern, ihn zu beschreiben, zu systematisieren und wissenschaftlich aufzubereiten, letztlich mit dem Ziel, die soziale Welt erklären zu wollen und zu können. Im Laufe der letzten 100 Jahre wurden Theorien und Methoden entwickelt, welche die beschriebene Komplexität auf ein überschaubares Maß reduzieren können und somit verschiedene Zugänge zur sozialen Ordnung, beispielsweise in empirischen Studien, bereitstellen. Prinzipiell stellt die Soziale Netzwerkanalyse ein Instrumentarium bereit, welches in der Lage ist, diese gelartig-wabernde Masse in für die Forschung relevante Segmente zu unterteilen. Diese Segmente fokussieren komplexitätsreduzierte Aspekte der Relationen und legen zu meist genau eine Ebene von Akteurskonstellationen offen, die eine Analyse der empirischen Daten zulassen. So ist es möglich, soziale Prozesse, Mechanismen und Funktionsweisen, innerhalb und zwischen Akteursgruppen unterschiedlichster Größe und Konstellationen – White nennt diese Gruppen „Soziale Formationen“ – zu finden, zu beobachten und zu erklären. *„Auf einen Nenner gebracht könnte man sagen, dass es in der Netz-*

⁴⁹ Azarian 2005, S. 54

⁵⁰ White 1992, S. 12

⁵¹ White 2008, S. 18

⁵² vgl. White 1992, S. 12

*werkforschung ganz allgemein um die Darstellung der Strukturen von Netzwerken und ihrer Dynamik geht sowie um ihre Funktion für die soziale Integration.*⁵³ Diese Konstellationen können theoretisch interpretiert werden und geben Aufschluss über das Handeln der Akteure.

Ein Ansatz und erster Schritt einer solchen Segment-Systematisierung ist das Festlegen der Netzwerkgrenzen und die Zuordnung des zu untersuchenden Beziehungsgeflechts zu einem Netzwerktypus in Bezug auf den Untersuchungsgegenstand:

Um eine Abgrenzung der relevanten Relationen zu nicht relevanten Relationen für die Analyse im Forschungsfeld zu finden, werden die Netzwerke kategorisiert. Hierbei wird ein Set von Akteuren aus der Substanz „herausgelöst“, und deren Relationen ausschließlich in Bezug auf die gestellte Forschungsfrage betrachtet. Folglich isoliert der Forscher das nominierte Set von Akteuren aus der „chaotischen Umwelt“ und setzt es in einen strukturellen und analysierbaren Zusammenhang. Für den Forscher eröffnet sich eine Perspektive, die Kadushin als „Hubschrauberperspektive“ beschreibt. *„[T]here is something mysterious about social networks. We live surrounded by them, but usually cannot see more than one step beyond the people we are directly connected to, if that. It is like being stuck in a traffic jam surrounded by cars and trucks. The traffic helicopter can see beyond our immediate surroundings and suggest routes that might extricate us. Network analysis is like that helicopter. It allows us to see beyond our immediate circle.*⁵⁴ Somit können mit der Sozialen Netzwerkanalyse die Beziehungen mehrerer Akteure und Akteurskonstellationen zugleich betrachtet werden, womit übergeordnete Zusammenhänge des Beziehungsgeflechts deutlich werden. Somit lassen sich Aussagen zur *„sozialen Organisation einer Gruppe als Ganzes und die soziale Einbettung von Akteuren im Einzelnen“*⁵⁵ treffen.

Im Rahmen der Sozialen Netzwerkanalyse konnten sich zwei Arten von Netzwerken als Untersuchungsgegenstand etablieren: zum einen das Gesamtnetzwerk, welches sämtliche Akteure und Relationen eines definierten Forschungsfeldes erhebt; hier handelt es sich hier um ein Netzwerk mit klar definierten Grenzen; und zum anderen das Egonetzwerk, in dem Akteure (Alteri) und deren Relationen zu einem zentralen Akteur (Ego)

⁵³ Hollstein 2006, S. 11

⁵⁴ Kadushin 2012, S. 4

⁵⁵ Schnegg/Lang 2002, S. 3

sowie untereinander erhoben werden.⁵⁶

In Abhängigkeit von der jeweiligen Fragestellung lässt sich die Art des Netzwerks bestimmen: Wenn ein Netzwerk einer definierten, diskreten Gruppe erhoben werden soll, wie beispielsweise alle Teilnehmenden eines Seminars an der Universität oder die Gesamtheit aller Künstler eines Festivals, handelt es sich um ein Gesamtnetzwerk. Zielt die Forschungsfrage auf die Wahrnehmung einer Person in Bezug auf sein strukturelles Umfeld, liegt die Verwendung eines Egonetzwerkes nahe. Mit der Bestimmung der Netzwerkart werden außerdem die Grenzen des zu erhebenden Netzwerks sichtbar. Bei einem Gesamtnetzwerk handelt es sich ausschließlich um eine diskrete Anzahl von Akteuren, die sich in ihrer Gesamtheit analysieren lässt. Das Egonetzwerk wird aus der Wahrnehmung der Interviewpartner konstruiert.

Auf der Akteursebene lässt sich untersuchen, welche Aspekte oder Facetten der Relationen von Interesse für die jeweilige Forschung sind. Diese Perspektiven können ein weites Spektrum umfassen, wie zum Beispiel in „Unternehmensnetzwerken“, in „Freundschaftsnetzwerken“ oder in Netzwerken, in denen die „Freude am Kaffeetrinken“ etc. der Teilnehmenden relational soziologisch analysiert werden soll. Ist die ‚Art‘ der zu untersuchenden Relationen bekannt, lassen sich ferner die Relationen auf ein Attribut hin untersuchen. Durch die Betrachtung nur einer Netzwerkebene beziehungsweise nur einer ‚Art‘ von Relation in dem entsprechenden Netzwerkkontext, können Positionen und Konstellationen der Beziehungsgeflechte und Akteure im Rahmen des erhobenen Netzwerks sichtbar werden, die mit quantitativen und qualitativen Methoden analysierbar und anschließend interpretierbar sind.

Mit der Bestimmung des Musiksektors von Niedersachsen sind mehrere Herausforderungen verbunden. Die Erhebung eines Gesamtnetzwerkes würde eine sehr große Menge an Daten produzieren. Auch wenn Niedersachsen durch seinen hohen Anteil an ländlichen Gebieten eine geringe Bevölkerungsdichte aufweist und vergleichsweise schwach strukturiert ist⁵⁷, gibt es für eine sinnvolle Erhebung zu viele Akteure. Folgendes Beispiel verdeutlicht die quantitative Dimension einer Netzwerkdefinition: Es wäre vergleichsweise einfach, für den Musiksektor das Netzwerk der öffentlichen und privaten Förderinstitutionen zu erheben, denn hierzu zählen „nur“ das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur (MWK) mit dem Referat Theater, Musik und weitere Geldgeber wie zum Beispiel Stiftungen. Die Gesamterhebung des Festival-Netzwerks von

⁵⁶ vgl. Erlhofer 2010, S. 252

⁵⁷ vgl. Keuchel/Hill 2012, S. 3ff.

Niedersachsen wäre komplizierter, da die Anzahl der Festivals in Niedersachsen die Zahl 100 übersteigt⁵⁸. Die Erhebung aller Akteure des Musiksektors wäre ein überaus komplexes Vorhaben, da alleine die Erhebung der Hörerschaft in ihrer Gänze als ein Teil des Musiksektors einen nur schwer realisierbaren Aufwand darstellt.

Abgesehen davon, dass die Anzahl der Relationen ein Mehrfaches der Zahl der Akteure⁵⁹ darstellt, denn jeder Akteur kann Relationen zu mehreren Akteuren unterhalten, können sie nicht auf das geografische Gebiet Niedersachsens begrenzt sein. Künstler haben durch Projekte Kontakt zu Künstlern anderer Städte, anderer Bundesländer und Staaten. Die KMUs bedienen einen Markt, der nicht durch Landesgrenzen, sondern durch Angebot und Nachfrage bestimmt ist. Diese für den Musiksektor relevanten Relationen sind nicht auf das Gebiet Niedersachsen eingrenzbar und haben dennoch einen Einfluss auf das Handeln der Akteure im Forschungsfeld. Dieses Problem ist in der Sozialen Netzwerkanalyse bekannt, denn *„many naturally occurring groups of actors do not have well-defined boundaries. However, all methods must be applied to a specific set of data, which assumes not only finite actor set size(s), but also enumerable set(s) of actors.“*⁶⁰

Die Bestimmung des Netzwerks „Musiksektor in Niedersachsen“ über ein Akteursset einer Egonetzwerk-Erhebung hängt sicherlich von den Fragen an Ego und seinen Antworten ab. Hierbei geht es im Wesentlichen um den Radius der Wahrnehmung von Ego. Da es keinen Akteur gibt, der als Ego den gesamten Musiksektor Niedersachsens repräsentieren kann, kann auch das Egonetzwerk für das gesamte Netzwerk in Niedersachsen nicht zur Anwendung kommen.

Die vorliegende Arbeit untersucht die Auswirkungen der Netzwerkbildung und die Relevanz solcher Prozesse auf das gesamte Bundesland. So ist es von Interesse, wie die Akteure ihr strukturelles Umfeld wahrnehmen, wie sie es nutzen, und welchen Funktionsweisen und Mechanismen diese Prozesse im Flächenland und in den Ballungszentren (wie beispielsweise der Stadt Oldenburg oder der Landeshauptstadt von Niedersachsen) zugrunde liegen. Es sind die Akteure und deren Beziehungen im Forschungsfeld zu definieren, da durch ihr Handeln Relationen entstehen, die Basis der Netzwerkbildung sind.

Howard Beckers Konzept der ‚art worlds‘ beschreibt die Bedeutung der Netzwerke von Akteuren, die an der Produktion von Kunst, also auch dem Bereich der Musik, beteiligt

⁵⁸ vgl. Musikland Niedersachsen 2012, S. 4

⁵⁹ Die max. Anzahl der Relationen zwischen zwei Akteuren (Dyaden) ist $N(N-1)$ und die max. Anzahl der Relationen zwischen drei Akteuren (Triaden) ist $N(N-1)(N-2)$ etc.

⁶⁰ Wassermann/Faust 2009, S. 31

sind. Art worlds eignen sich somit für die Umrahmung und die Beschreibung des Forschungsfeldes, da Netzwerkprozesse im Musiksektor von Niedersachsen betrachtet werden können. Hieraus lässt sich ableiten, dass alle Aktivitäten von Akteuren, die zur Produktion von Musik notwendig sind, dem Musiksektor zugeschrieben werden und somit eine Netzwerkgrenze auf der Ebene des Handelns beschreiben:

„Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art. Members of art worlds coordinate the activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artifacts. The same people often cooperate repeatedly, even routinely, in similar ways to produce similar works, so that we can think of an art world as an established network of cooperative links among participants.“⁶¹

Die empirische Sozialforschung folgt im Wesentlichen zwei methodischen Paradigmen: der Quantitativen Forschung und der Qualitativen Forschung. Netzwerkprozesse in dem Umfang dieser Arbeit lassen sich aufgrund der zu erhebenden Datenmenge nicht mit quantitativen Methoden fassen und erarbeiten. Hierzu wäre eine Gesamtnetzwerkanalyse mit einer signifikanten Anzahl an Akteuren nötig, und die Forschung müsste mit der Absicht durchgeführt werden, verallgemeinernde Aussagen zu den Erscheinungen in Niedersachsen treffen zu wollen. Quantitative Forschung folgt in der Regel der Maxime, das gesamte avisierte Forschungsfeld auf der Makro-Ebene in seiner Breite zu erfassen. Dies ist jedoch im Kontext der Fragestellung nicht der Fall.

Die qualitative Feldforschung hingegen – mit dem Ziel die Strukturen in ihrer Tiefe zu erfassen – verfügt über das Instrumentarium die Lebenswelt des Musiksektors zu erfassen und zu analysieren. Hollstein fasst es so zusammen: *„When we speak of qualitative methods, we are referring to a heterogeneous research landscape.“⁶²* Qualitative Methoden eignen sich demnach primär dazu, komplexe und heterogene Forschungsfelder zu untersuchen. Diese Arbeit fragt nach dem sozialen, dem individuellen und dem kollektiven Handeln seiner Akteure und danach, wie sie ihre Umwelt wahrnehmen. Ziel dieses Forschungsgedankens ist der Nachvollzug des subjektiv gemeinten Sinns in den Handlungen, um die Konstruktionsprozesse der Netzwerkbildung in Niedersachsen zu verstehen. *„Das Besondere an qualitativer Forschung ist, dass sie sich zum Ziel setzt, diesen*

⁶¹ Becker 2008, S. 34f.

⁶² Hollstein 2011, S. 402

*Sinn nachzuvollziehen oder anders ausgedrückt: im methodisch kontrollierten Fremdverstehen.*⁶³ Die Fragestellung zielt also auf eine explorative Gegenwartsanalyse in einem überaus heterogenen Forschungsfeld ab.

Um wichtige Ansatzpunkte für die Analyse und Interpretation der Daten aus dem Forschungsfeld zu erhalten, ist die Perspektive der Akteure von Interesse. Das führt zu Fragestellungen wie: „Wie nehmen Sie den Musikbereich wahr?“, „Was entspricht Ihren Erfahrungen und Ihrem Verständnis von Realität?“, „Wie lässt sich diese Lebenswelt beschreiben und verstehen?“ oder zusammenfassend formuliert: „Wie lassen sich aus den im Feld stattfindenden Abläufen Deutungsmuster und Strukturmerkmale ableiten, um das Handeln der Akteure und deren Lebenswelt zu verstehen?“

*„Qualitative Forschung hat den Anspruch, Lebenswelten ‚von innen heraus‘ aus Sicht der handelnden Menschen zu beschreiben. Damit will sie zu einem besseren Verständnis sozialer Wirklichkeit(en) beitragen und auf Abläufe, Deutungsmuster und Strukturmerkmale aufmerksam machen.*⁶⁴ Damit ist gemeint, dass mit dieser Methodik Einblicke in das soziale Leben des Musiksektors ermöglicht werden, dessen Sinn und Struktur analysierbar werden. Um Beziehungen in ihren Ursachen zu erklären und nicht nur zu beschreiben, müssen Wahrnehmungsmuster, Bewertungskonventionen und Bedeutungszuschreibungen herausgearbeitet werden, die nur über Methoden der qualitativen Interviews und Dokumentenanalyse erhoben werden können. Durch die Analyse und Interpretation der Daten lassen sich Rückschlüsse auf das gesamte Forschungsfeld und, je nach Abstraktionsgrad, auch Rückschlüsse auf andere soziale Räume und Lebenswelten ziehen. Mit qualitativer Forschung wird folglich nicht nur versucht zu beschreiben, sondern sie *„versucht zu verstehen und zu interpretieren, wie Menschen ihre soziale Welt (ihre sozialen und kulturellen Formen und Traditionen, ihre Sinnstrukturen, ihre Glaubenssysteme, ihre Selbstbilder usw.) aufbauen und welche sozialen Strukturen und Regeln sie dabei entwickeln.*⁶⁵

Diese Studie beschäftigt sich insbesondere damit, welche sozialen und kulturellen Formationen sich im Musikleben Niedersachsens gebildet haben, und welche Bedeutung sie für die Akteure besitzen. Dies geschieht sowohl im Hinblick auf traditionelle Muster als auch auf die verschiedenen Ebenen und Emergenzen aktueller Entwicklungen. Letztendlich umfasst der zu erforschende Bereich die soziale Realität des Forschungsfeldes Niedersachsens durch das Handeln der Akteure: *„Social reality is shaped by social meaning.*

⁶³ Hollstein 2006, S. 17

⁶⁴ Flick et al. 2009, S. 14

⁶⁵ vgl. Universität Rostock: *Geschichte und Entwicklungslinien der Qualitativen Forschung* [Zugriff 24.02.14]

Social reality ist always meaningful reality and, by representing meaning, refers to a context of action in which actors (deliberately) organize action.“⁶⁶

Aus diesem Ansatz ergibt sich auch die Struktur des zu erhebenden Netzwerks. Im Rahmen des Analyseprozesses werden die relevanten Konstruktionen aus der Akteursperspektive sichtbar, und es lassen sich die für diese Arbeit relevanten Strukturen, somit auch die Begrenzungen der Netzwerkbildung im Musiksektor, keiner der beschriebenen etablierten Netzwerkarten allein zuordnen. Die relevanten Strukturen werden erst durch die Analyse Daten ersichtlich. Diese werden durch Interviews, Teilnehmender Beobachtung oder weiterer schriftlicher Quellen erhoben und netzwerkanalystisch untersucht. Somit lässt sich ein Beziehungsgeflecht extrahieren, welches die zu erforschenden relevanten Soziale Formationen und deren Relationen abbildet. Durch die Vorgehensweise mit diesem Ansatz lassen sich auch die Grenzen der Netzwerkbildung durch die Analyse der Daten definiert. Denn unter dieser Perspektive werden auch Daten, die einen Netzwerkbezug außerhalb der geografischen Grenzen Niedersachsens aufweisen, wie beispielsweise in Aussagen von Interviewpartnern, in das Netzwerkkonzept des Musiksektors integrierbar. Beer formuliert dieses Sachverhalt offen: *„Wer zu einem „Netzwerk“ gehört und woraus ein „ganzes“ Netzwerk besteht, ist stets eine Frage der Definition.“⁶⁷*

Der Methodik der Qualitativen Forschung, der theoretischen Betrachtungsweise durch die Relationale Soziologie und der damit verbundenen Definition des Musiksektors über die art world aus den empirischen Daten sowie den abgeleiteten Ebenen und Segmenten liegt ein konstruktivistischer Zugang zur Realität zu Grunde. So ist die Netzwerkbildung durch die Akteure selbst konstruiert, und im Gegensatz zum weit verbreiteten strukturalistischen Ansatz in der Sozialen Netzwerkanalyse ist das Handeln der Akteure nicht ausschließlich durch deren Strukturen determiniert, sondern es spielen auch kulturelle Aspekte für die Netzwerkbildung eine Rolle. Zum Beispiel sind die verwendeten Daten aus den Interviews und der Teilnehmenden Beobachtung im Rahmen der qualitativen Erhebung als Ausprägungen konstruierter Perspektiven zu verstehen, und sie repräsentieren jeweils subjektive konstruierte Realitätszugänge. Im Folgenden wird auf die metatheoretische Basis dieser Arbeit eingegangen, nicht zuletzt deswegen, weil dieser konstruktivistische Ansatz die Theorie und Methodik miteinander verbindet.

⁶⁶ Hollstein 2011, S. 405

⁶⁷ Hollstein 2006, S. 14

2.3 Das Forschungsdesign: Konstruktivistische Perspektiven

Diese Arbeit basiert auf der Annahme eines konstruktivistischen Zugangs zur sozialen Realität. Das bedeutet, dass sich Netzwerkbildungen im Kontext dieser Arbeit durch jedes Individuum, jeden Akteur und auch durch sämtliche Quellen empirischer Daten konstruieren. Die Interviewpartner, der Forscher selbst und deren wahrgenommenen (Lebens-)Welten aus ihrer eigenen subjektiven und somit zugleich selektiven Perspektive verstehen sich als Konstrukte und folglich gibt es keinen Zugang zu einer allgemeingültigen objektiven Realität. *„Die objektive Realität kann nicht erfasst werden. Jegliche Aussagen darüber sind Konstruktionen. (...) Die Realität wird als Produkt jeweils subjektiver Konstruktionsleistungen verstanden.“*⁶⁸ Weiter heißt es dort: *„Diese subjektiven Sichtweisen sind jedoch nicht isoliert zu betrachten, weil sie sich stets in spezifischen Lebenswelten mit bestimmten sozialen Verhältnissen und einem kulturellen Kontext befinden“.*⁶⁹ Die subjektiven Konstruktionsleistungen der Akteure wirken in spezifischen Lebenswelten, die in dieser Arbeit in Gestalt von Beziehungen in Netzwerken untersucht werden.

In der Geschichte der Geisteswissenschaften existieren mehrere Ansätze des Konstruktivismus; gemeinsam ist allen Ansätzen, *„dass sie das Verhältnis zur Wirklichkeit problematisieren, indem sie konstruktive Prozesse beim Zugang zu dieser behandeln.“*⁷⁰ Der Zugang des Subjekts zur Wirklichkeit gestaltet sich als aktiver Prozess. Daraus folgt ein dynamisches und sich ständig wandelndes Verständnis von Wirklichkeit. *„Im Folgenden ist der Gedanke leitend, dass der Konstruktivismus damit beschäftigt ist, wie Wissen entsteht, welcher Wissensbegriff angemessen ist und welche Kriterien zur Bewertung von Wissen herangezogen werden können.“*⁷¹ Aus dieser Position heraus sind auch die Wahrnehmungen von Beziehungsgeflechten und Netzwerken als sozialer Prozess zu verstehen. Netzwerke sind ständig in Bewegung, formieren sich, deformieren sich, emergieren oder lösen sich auf. Somit wird auch die Generierung von Wissen und die Erkenntnis – in Analogie zum Zugang zur Wirklichkeit – im Kontext dieser Arbeit als Prozess verstanden.

Dieser Ansatz lässt sich weiter differenzieren. Der theoretische Ansatz der Netzwerkbildung im Sinne der Sozialen Netzwerkanalyse mit dem Fokus relational soziologischen Untersuchens basiert insbesondere auf den theoretischen Überlegungen von Harrison

⁶⁸ Werner 2012, S. 22

⁶⁹ ebd.

⁷⁰ Flick 2009, S. 150

⁷¹ ebd., S. 152

White, deren wichtigste Aspekte im weiteren Verlauf dieser Arbeit sukzessive erklärt werden. Dieser Ansatz geht davon aus, „*dass Beziehungen und Elemente eines Netzwerks sich wechselseitig konstituieren, und nicht davon, dass eine der beiden Seiten immer schon vorausgesetzt werden kann.*“⁷² Aufgrund dieses alternierenden Verständnisses des Netzwerkbegriffs lassen sich die Erkenntnisse über die subjektive Realität der Akteure auf die Netzwerkebene übertragen. Auf diese Weise konstruiert sich jedes Netzwerk aus den Erfahrungen seiner Akteure. Jedes Netzwerk hat somit einen eigenen Zugang zur Realität. „*Kein Netzwerk hat es mit der Welt „an sich“ zu tun, sondern allenfalls mit einer Welt, also der eigenen.*“⁷³ Ein weiterer Gedanke, der sich auch hinter dem angeführten Zitat verbirgt, ist, dass alle Netzwerkakteure Erkenntnis zum Teil aus der eigenen Perspektive und zum Teil aus der Perspektive der sie umgebenden Netzwerkbildung generieren. Kurz gesagt: Die Empirie, also die Perspektiven aller für diese Analyse zu erhebenden Daten und somit aller Bereiche des zu untersuchenden Netzwerkes sind Teil einer gemeinsamen Ebene von Beziehungsgeflechten, Sozialen Formationen und Netzwerken, denn die „*soziale Realität [ist] immer perspektivisch, also standortgebunden*“⁷⁴.

Die Methodik basiert ebenfalls auf einem konstruktivistischen Zugang zur Realität. Mit qualitativen Forschungsmethoden wird ein Verständnis für die Lebenswelt im Musiksektor herbeigeführt. Es werden die Beziehungen von Akteuren untersucht, deren Konstruktion Aufschluss über das soziale Handeln und kulturelle Aspekte in den jeweiligen Sozialen Formationen gibt. „*Für konstruktivistische Erkenntnistheorie und darauf basierende empirische Forschung werden Wissen und die enthaltenen Konstruktionen der relevante Zugang zu den Gegenständen, mit denen sie sich beschäftigen.*“⁷⁵ Dies bedeutet, dass relevantes Wissen über den Gegenstand durch teilstrukturierte oder narrative Interviews mit Akteuren, aber auch durch schriftliche Quellen und Niederschriften, die im Musiksektor von Niedersachsen oder über den Musiksektor verfasst wurden, in die Analyse mit aufgenommen werden können.

Auch die Teilnehmende Beobachtung ist geeignet, einen aktuellen Einblick in die Handlungsmotivationen und -aktionen zu geben, wobei dieses Instrument die konstruierte Realität des Forschenden widerspiegelt und zudem dessen Rolle im Kontext der Forschung definiert: Seine subjektiven Beobachtungen und Erfahrungen und seine Teilnahme am Musikleben und insbesondere seine Reflexionen und Schlussfolgerungen im

⁷² Holzer 2006, S. 78-79

⁷³ Fuchs 2010, S. 56

⁷⁴ Hollstein 2006, S. 16

⁷⁵ Hollstein 2011, S. 153

Musiksektor stellen eine relevante Perspektive im Forschungsprozess dar. *„Ein weiteres Kennzeichen qualitativer Forschung ist, dass die Reflexivität des Forschers über sein Handeln und seine Wahrnehmungen im untersuchten Feld als ein wesentlicher Teil der Erkenntnis und nicht als eine zu kontrollierende bzw. auszuschaltende Störquelle verstanden wird.“*⁷⁶ Folglich wird durch die Forschungsfrage, durch die Definition des Forschungsfeldes sowie des Forschungszeitraums und des daraus resultierenden den theoretischen und methodischen Vorgehens die Generierung von Erkenntnis determiniert.

Für diese Arbeit sind die wesentlichen Ziele, ein umfassendes Verständnis der Lebenswelt zu erreichen und somit den Sinn des individuellen und gemeinschaftlichen Handelns sowie dessen kontextuelle Bedeutung im Forschungsfeld zu verstehen.

Wie wird dieser „Sinn“ verstanden, wenn er einer subjektiven Interpretation der Wirklichkeit entspringt? *„Diese Deutungen oder dieser Sinn sind nicht „objektiv“ gegeben, sondern werden in der Interaktion der Menschen gebildet. Die soziale Wirklichkeit, so die Grundposition, ist eine immer schon interpretierte, gedeutete und damit interaktiv „hergestellte“ und konstruierte Wirklichkeit.“*⁷⁷ Folglich liegt der Fokus auf der Interaktion der Akteure, denn nur die Interpretation und Deutungen der sozialen Realität durch die Akteure lassen Rückschlüsse auf deren Handlungsmotivationen zu. Aus diesem Grund zielt die Qualitative Forschung – im Gegensatz zur quantitativen Forschung – nicht auf generalisierende Erkenntnisse oder Forschungsergebnisse. In dieser Arbeit geht es im Sinne einer Grundlagenforschung darum, relevante Vernetzungserscheinungen und deren Bildung im Musiksektor von Niedersachsen offenzulegen, sowie interne Funktionsweisen und Mechanismen zu beschreiben. Hierbei wird insbesondere berücksichtigt, wie und auf welche Weise ein Sachverhalt von den Akteuren im Musiksektor für „wirklich“ gehalten wird, und wie sie infolgedessen agieren. In dem Theorem von Thomas wird dieser Sachverhalt zusammengefasst: *„If men define situations as real, they are real in their consequences.“*⁷⁸

Die Fusion von Qualitativer Forschung und Relationaler Soziologie, ausgehend von Beziehungsgeflechten und Dynamiken in Netzwerkbildungsprozessen⁷⁹, führt zur einer Qualitativen Netzwerkforschung. Die Analyse der Daten erfolgt mittels der Relationalen Soziologie. Denn ist die Komplexität der sozialen Realität soweit reduziert, dass die rele-

⁷⁶ Flick/Kardoff/Steinke 2009, S. 23

⁷⁷ Helfferich 2009, S. 122

⁷⁸ Thomas 1928, S. 571f.

⁷⁹ vgl. Kapitel 4.3

vanten Strukturen offengelegt werden können, bietet die Relationale Soziologie das geeignete Vokabular, diese Strukturen hinsichtlich ihrer Kontextualität im Forschungsfeld zu abstrahieren und zu untersuchen: In dieser Kombination bietet eine solche Herangehensweise die Option, die individuelle Wahrnehmung der Umwelt und die Wahrnehmung Sozialer Formationen bis hin zu komplexen Netzwerken zu erforschen. *„Ferner sind qualitative Verfahren besonders geeignet, um Deutungen der Akteure, subjektive Wahrnehmungen, individuelle Relevanzsetzungen und handlungsleitende Orientierungen zu verfassen. Für die Netzwerkforschung ist dieser Aspekt relevant, wenn es um die Gesamtwahrnehmung und -einschätzung der Akteure bezogen auf die Netzwerke, in denen sie eingebunden sind, geht.“*⁸⁰

Durch den metatheoretischen konstruktivistischen Zugang werden Netzwerke *„nicht als „kulturlose“ oder „sinnfreie“ Strukturen gedacht, die alleine soziale Phänomene erklären könnten.“*⁸¹ Was in der Literatur als „cultural turn“⁸² bezeichnet wird, bedeutet, dass das Verständnis und die Sichtweisen der Akteure über ihre Lebenswelt in die Netzwerkanalyse mit aufgenommen werden.

⁸⁰ Hollstein 2010, S. 459-470

⁸¹ Mützel/Fuhse 2010, S. 9

⁸² vgl. Kapitel 4.1

3 Methodik

Auf Basis der Erhebung für diese Studie werden die verschiedenen wahrgenommenen Perspektiven der Akteure aus empirischen Daten generiert. Dies ermöglicht Rückschlüsse auf die (kultur-)politischen und (kreativ-)wirtschaftlichen Rahmenbedingungen für den Musiksektor auf die Konstruktion der Räume, in denen Netzwerkbildungen stattfinden, sowie auf deren Einfluss auf die Akteure. Außerdem werden die Strukturen der jeweiligen Akteursgruppen und die in und zwischen ihnen stattfindenden relationalen Prozesse analysiert, um das Knüpfen von Beziehungen, das Kooperationsverhalten und letztendlich auch die Einbettungsstrategien der Akteure in bereits bestehende Netzwerke, wie auch in Bezug auf das Gründen neuer Netzwerke zu beschreiben.

Die von Barney Glaser und Anselm Strauss⁸³ erstmals in den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts vorgestellte Grounded Theory bietet eine Systematik einer auf den Gegenstand bezogenen Aufbereitung von Daten. Ziel dieser Systematik und auch Ziel dieser Arbeit ist, aus den empirischen Daten durch Induktion und Deduktion eine Theorie zu generieren, welche Netzwerkbildung im Musiksektor von Niedersachsen anhand der fünf in der Einleitung aufgeführten Forschungsziele beschreibt. Je nach Art und Zahl der Erhebungsinstrumente lassen sich die Daten multiperspektivisch analysieren. Dies bedeutet, dass die Daten sowohl aus Interviews, Teilnehmender Beobachtung als auch aus weiteren schriftlichen Quellen gemeinsam aufbereitet werden.

In Abbildung 1 wird skizziert, wie die Ebenen der Metatheorie, der Theorie, der Methodik der Datenerhebung durch Experteninterviews⁸⁴ und Dokumentenrecherche und die Methodik der Auswertung der gefundenen empirischen Daten mit dem Erkenntnisprozess eines permanenten Vergleichens der gewonnenen Erkenntnisse⁸⁵ im Zusammenhang stehen. Die Grounded Theory ist das umfassende axiomatische Vorgehen, welches die verschiedenen Ebenen berücksichtigt:

⁸³ vgl. Strauss 1998

⁸⁴ vgl. Kapitel 3.2.1

⁸⁵ vgl. Kapitel 3.2

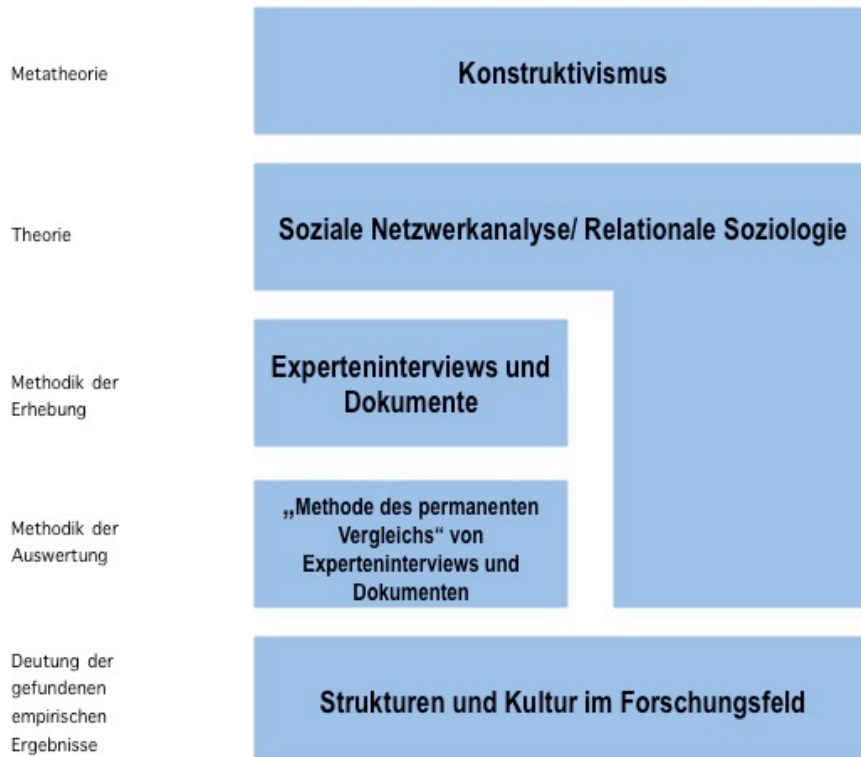


Abb. 1: Eigene Systematische Darstellung des Zusammenhangs von Metatheorie, Theorie, Methodik und Empirie

3.1 Datenanalyse und -interpretation in Anlehnung an die Grounded Theory

Mit diesem Verfahren lässt sich der Krux des Forschungsprozesses begegnen: Auf der einen Seite sind die komplexen Strukturen wichtige Einflussfaktoren im sozialen Handlungsrahmen und ausschlaggebend für dessen Verständnis. Auf der anderen Seite muss die soziale Komplexität soweit reduziert werden, dass eine sinnvolle Analyse ermöglicht wird. Hier setzt die Grounded Theory an, welche die Komplexität der empirischen Daten hermeneutisch, alternierend und schrittweise im Analyseprozess auf relevante Segmente reduziert. Somit bietet die Grounded Theory auch das geeignete Instrumentarium, um die oben erwähnten Kriterien zur Bewertung des generierten Wissens aufzustellen, denn der Nutzer kann durch sie die Daten und Segmente vergleichen, reflektieren und miteinander in Beziehung setzen. Mit der Grounded Theory wird ein systematisches soziologisches Konzept des Musiksektors von Niedersachsen konstruiert. Im Rahmen dieses Konstruktes lässt sich das generierte Wissen einordnen und bewerten.

Im nächsten Kapitel wird der von der Grounded Theory beeinflusste Forschungsprozess und die computergestützte Arbeit mit dem Programm MAXQDA beschrieben und erklärt, wie ein multiperspektivisches Arbeiten auf der theoretischen und methodischen Basis dieser Arbeit umgesetzt wird. Weiterhin wird die Generierung von Daten anhand von Teilnehmender Beobachtung, Interviews, dem Forschungstagebuch und weiteren schriftlichen Quellen spezifiziert.

Im Gegensatz zu den positivistischen Forschungsansätzen – in denen in der Regel im Laufe des Forschungsprozesses eine anfängliche Hypothese bearbeitet wird, um zu einer These zu gelangen – wird mit der Grounded Theory in einem alternierenden Forschungsprozess eine Theorie formuliert, die in den Daten selbst begründet ist. Die empirischen Daten werden systematisiert geordnet, um in der anschließenden Analyse induktiv Schlüsse auf die Mechanismen ziehen zu können. Zudem wird die Theorie der Relationalen Soziologie in dieser Analyse verwendet und im Sinne der Grounded Theory in den Analyseprozess mit einbezogen, um die empirischen Befunde deduktiv zu erklären und zu interpretieren. Die diesem Prozess zugrundeliegende Hermeneutik ermöglicht eine ständige Reflexion der Daten, ihrer Analyse und Interpretation, so *„daß sowohl die vielschichtigen Interpretationen als auch die Datenerhebung geleitet werden von den sukzessiv sich entfaltenden Interpretationen, die im Verlauf der Studie entstehen. (Die Endergebnisse sind dann Analysen, die auf einer relativ hohen Abstraktionsebene durchgeführt wurden, das heißt Theorien.)“*⁸⁶

Ein weiteres Moment, welches das Arbeiten mit der Grounded Theory in dieser Arbeit auszeichnet, ist das Prinzip der Offenheit. Grundsätzlich sind Startpunkt, Datenerhebung und -interpretation von dieser Herangehensweise geprägt: *„Das Prinzip der Offenheit besagt, daß die theoretische Strukturierung des Forschungsgegenstandes zurückgestellt wird, bis sich die Strukturierung des Forschungsgegenstandes durch die Forschungssubjekte herausgebildet hat.“*⁸⁷ Die in den Daten vermittelten Wirklichkeitskonstruktionen und Bedeutungszuweisungen können nur durch einen „offenen“ Zugang zum Feld verstanden und für die Analyse und Interpretation aufbereitet werden. Im Laufe des Forschungsprozesses und zunehmender Verdichtung der Daten werden Richtungen, Werte sowie die Relevanz der Daten im Kontext dieser Arbeit ersichtlich und eine Gewichtung der Aussagen möglich. Gemeint ist hiermit außerdem, dass sich diese Unvoreingenommenheit nicht nur auf den Forschungsgegenstand bezieht, sondern den gesamten Pro-

⁸⁶ Strauss 1998, S. 36

⁸⁷ Hoffmann-Riem 1980, S. 343

zess betrifft. *„Des Weiteren bezieht sich diese Grundhaltung auf die Methoden sowie die Untersuchungssituation“⁸⁸* und auf die Theoriebildung.

Dieser Prozess⁸⁹ basiert auf im Folgenden dargestellten Arbeitsschritten. Durch das theoretische Sampling wird die Auswahl der Datenquellen systematisiert: Vorab wird der Rahmen des Forschungsfeldes durch die Teilnehmende Beobachtung⁹⁰ umschrieben, um durch die Erfahrungen und Beobachtungen im Feld die ersten für die Datenerhebung relevanten Quellen festzulegen: Zum einen sind das Berichte und weitere schriftliche Quellen, die über den Musiksektor verfasst wurden, zum anderen wird die Auswahl potentieller Interviewpartner diesem Arbeitsschritt zugeordnet. Nach dem Durchführen der Interviews werden diese transkribiert, und es wird in einem nächsten Arbeitsschritt mit dem Theoretischen Kodieren, begonnen. Die Codes, drücken den Inhalt des Textabschnitts vor dem Hintergrund des Forschungskontextes aus. *„Hierbei ist auch die im Rahmen der Grounded Theory postulierte theoretische Sensibilität gefragt. Sie bezieht sich auf die Fähigkeit, Bedeutungen in den Daten zu erkennen und wichtiges herauszukristallisieren (...), so daß der Forschungsprozeß neue Entdeckungen und Einsichten liefert (...) und gegebenenfalls zu einer formalen Theorie werden kann.“⁹¹* Sind alle wichtigen Abschnitte erkannt und benannt, lassen sie sich untereinander in Beziehung setzen und auf drei verschiedenen Abstraktionsebenen – offen, axial und selektiv – analysieren:

Durch das offene Kodieren wird ein inhaltlicher Überblick des empirischen Materials erstellt, und es werden relevante Themengebiete markiert. Die geschieht durch die Zuweisung von Kodennamen zu den entsprechenden Textabschnitten. Im Rahmen dieses Analyseschritts stellt sich zudem heraus, welche der Akteure im niedersächsischen Netzwerk von Bedeutung für die Analyse sind. Eine Besonderheit in der Vorgehensweise dieser Arbeit ist, dass beim offenen Kodieren eine Vielzahl der Codes mit Begriffen aus der Sozialen Netzwerkanalyse, die verschiedene strukturelle Konstellationen bezeichnen, benannt werden, beispielsweise „Netdom“, „Strukturelles Loch“ oder „Broker“⁹². Aus diesem Grunde wird der Kodierungsprozess im Kontext dieser Arbeit als Relationales Kodieren bezeichnet. Die jeweils in den Codes erwähnten Akteure werden mit den entsprechenden Theoremen verknüpft. Diese Aufbereitung der Daten liefert einen weiteren Hinweis dafür, welche strukturellen Phänomene im Zuge der weiteren Datenanalyse Gegenstand einer detaillierten Untersuchung werden sollten. Anschließend werden

⁸⁸ Lamnek 2005, S. 21

⁸⁹ vgl. Flick et al. 1995, S. 442f.

⁹⁰ vgl. Kapitel 3.2.3

⁹¹ Dabiri/Helten [Zugriff 28.02.2014]

⁹² vgl. Kapitel 4

die Codes zu thematisch verwandten Kategorien zusammengeführt. Diese Kategorien lassen sich nach dem gleichen Muster kodieren, um die Analyse weiter abstrahieren zu können (axiales Kodieren). Der dritte Schritt wird als selektives Kodieren bezeichnet. Das heißt, dass in dieser Phase die Kategorien weiter verdichtet werden und eine Hauptkategorie herausgearbeitet wird. Durch die Integration der Hauptkategorie in das bisher erstellte Kategoriennetzwerk, lässt sich letztlich die in den Daten begründete Theorie ableiten und ausformulieren.

Die Prämisse bei der Datenerhebung ist, dass die Daten über die Relationen der Akteure im Musiksektor Auskunft geben. Aus diesen Relationen setzt sich das Netzwerk des Musiksektors zusammen, und es sind Strukturen einsehbar, aus denen sich Rückschlüsse für die Analyse und Interpretation der Daten ziehen lassen. Dieses Vorgehen bietet die Möglichkeit, die unterschiedlichen Perspektiven auf ein netzwerkanalytisches Phänomen, in Form eines Codes, gemeinsam betrachten und analysieren zu können. Diese Art und Weise des Kodierens dient als Verbindungsstück des qualitativen Forschungsprozesses und Interpretation dieser Ergebnisse mittels der Sozialen Netzwerkanalyse.

In der folgenden Tabelle sind diese inhaltsanalytischen Schritte der Übersicht halber überblicksartig dargestellt. Aufgrund der Vielzahl an kodierten Textpassagen wird die Deduktion der Codes nur beispielhaft skizziert. Sämtliche Codes wurden im zweiten Schritt des Analyseprozesses den drei Kategorien Macht, Vertrauen und Konstanz zugeordnet, welche wiederum in der Hauptkategorie ‚Optimale Netzwerkbildung‘ subsummiert wurden.

Tab 1: Skizzierung der inhaltsanalytischen Schritte des Relationalen Kodierens

Skizzierung der inhaltsanalytischen Schritte im Kodierprozess	
Ablauf	Deduktion
1) Offenes Kodieren des Textmaterials	
1.1) Ableiten der Codes. Die relevanten Codes wurden mit Begriffen aus der Netzwerktheorie betitelt wenn der Kodeinhalt Aussagen zu einem Theorem zulässt (Relationales Kodieren).	Eine Auswahl der Kodebezeichnungen: Broker, Strukturelle Löcher, Netdom, Disziplin, Catnet, Multiplexität, asymmetrische und symmetrische Beziehungen, Einbettung, Identität
1.2) Beschreiben, Ergänzen und Zusammenfassen sowie Herausstellen von Kerneigenschaften und Interpretation der Codes in Memos, die den Codes zugeordnet sind.	
2) Axiales Kodieren Im Rahmen des axialen Kodierens wurden die verschiedenen Codes den drei Kategorien Macht, Vertrauen und Konstanz subsummiert und im Hinblick auf diese Zuordnung ein weiteres Mal interpretiert.	Erstellen der Kategorien ‚Macht‘, ‚Vertrauen‘ ‚Konstanz‘. Wie in Kapitel 7 dargestellt, beinhaltet dieser Trias die grundlegenden Eigenschaften, die für eine optimale Netzwerkbildung (Hauptkategorie) nötig sind.
2.2) Beschreiben, Ergänzen und Zusammenfassen sowie Herausstellen von Kerneigenschaften und Interpretation der Codes und Kodekategorien in Memos.	
3) Selektives Kodieren Unter der Hauptkategorie sind die drei Kategorien aus dem axialen Kodierprozess subsummiert. Dieser wurde wiederum durch die Codes aus dem offenen Kodierprozess gespeist.	Hauptkategorie ‚Optimale Netzwerkbildung‘
3.2) Interpretation der Codes, Kodekategorien und Memos	

Die beim Kodieren erworbenen Erkenntnisse werden mit Theoretischen Memos ergänzt⁹³ Es handelt sich um differenzierte Notizen, die sowohl eine ausgesuchte Thematik beschreiben als auch relationale Zusammenhänge aufgreifen können. Sie betreffen einen bestimmten Kode und in der Regel ein Theorem aus der Sozialen Netzwerkanalyse, eine Kategorie oder es handelt sich um Verlinkungen zwischen den Codes, Reflexionen zum Forschungsthema, Formulierung von Arbeitshypothesen oder weitere (übergeordnete) Schlussfolgerungen, welche das oben beschriebene Netz aus Verbindungen, Begriffen und Notizen erweitern, Inhalte reflektieren und Anstöße zum weiteren Forschungsverlauf geben.

Das Kodieren in Verbindung mit den Memos ist Grundlage für die Entwicklung von Basis Konzepten. Eine Theorie muss konzeptionell „dicht“ sein, „also müssen viele Konzepte mit ihren Querverbindungen erarbeitet werden“⁹⁴ und in Relation zu einander gesetzt

⁹³ vgl. Flick et al. 1995, S. 444

⁹⁴ Strauss 1998, S. 36

werden. Diese Verdichtung der Daten, beziehungsweise die daraus ableitbaren Erkenntnisse deuten auf verschiedene wichtige strukturelle Konstellationen und somit auf Basiskonzepte von Akteuren hin, zum Beispiel den Interviewpartnern oder anderen im Musiksektor aktiven Institutionen im Forschungsfeld. Diese Konzepte werden anschließend relational eingeordnet, weiter analysiert und interpretiert. Diese Basiskonzepte und die Theoretischen Memos lassen sich in eine Reihenfolge in Bezug auf die Relevanz bringen (Theoretisches Sortieren). Letztendlich führt dieses Prozedere zur Formulierung einer in den Daten begründeten Theorie als Essenz der relevanten Netzwerkbildungsprozesse. *„Der Kern birgt und bewahrt diejenigen Strukturen, die für das Netzwerk als solches fundamental und unentbehrlich sind. Philosophisch gesprochen, finden sich hier die „Essenzen“ und „Substanzen“ des Netzwerks.“*⁹⁵ Die ständige Reflexion über den gesamten Forschungsprozess, die Analyse der Daten, die Interpretation der Daten und die Zwischenergebnisse gehen mit einer zunehmenden strukturellen Abstraktion über die drei Kodierungsprozesse einher und fokussieren die Konstruktion einer Theorie. Letzter Arbeitsschritt ist das Theoretische Schreiben, die Niederschrift der Theorie.

Dieser Arbeitsprozess gestaltet sich nicht linear fortlaufend, sondern alternierend. Die Entwicklung von Codes, Kategorien, dem Theoretischen Sampling und Memos bedingen sich gegenseitig. Das Prozedere wird so lange durchgeführt, wiederholt und ergänzt, bis ein weiterer Durchlauf keine neuen Erkenntnisse generiert, sodass die Theorie dem Gegenstand nicht weiter angepasst werden muss, und der Zustand der Theoretischen Sättigung eingetreten ist. Die Daten und deren Verdichtung stehen im Mittelpunkt.

Kritisch ist bei diesem Vorgehen die Gefahr des „Dataismus“ zu beurteilen. Damit ist die ungenügende Reflexion der Daten im Forschungsprozess gemeint, wenn „nur“ das Forschungsfeld als Quelle betrachtet wird. Um dieser Gefahr entgegenzuwirken, werden in dieser Arbeit die empirischen Daten mit soziologischen Theorien erweitert, reflektiert und abgeglichen.

⁹⁵ Fuchs 2010, S. 58

Für den Prozess des Kodierens wird hier das Programm MAXQDA⁹⁶ verwendet:

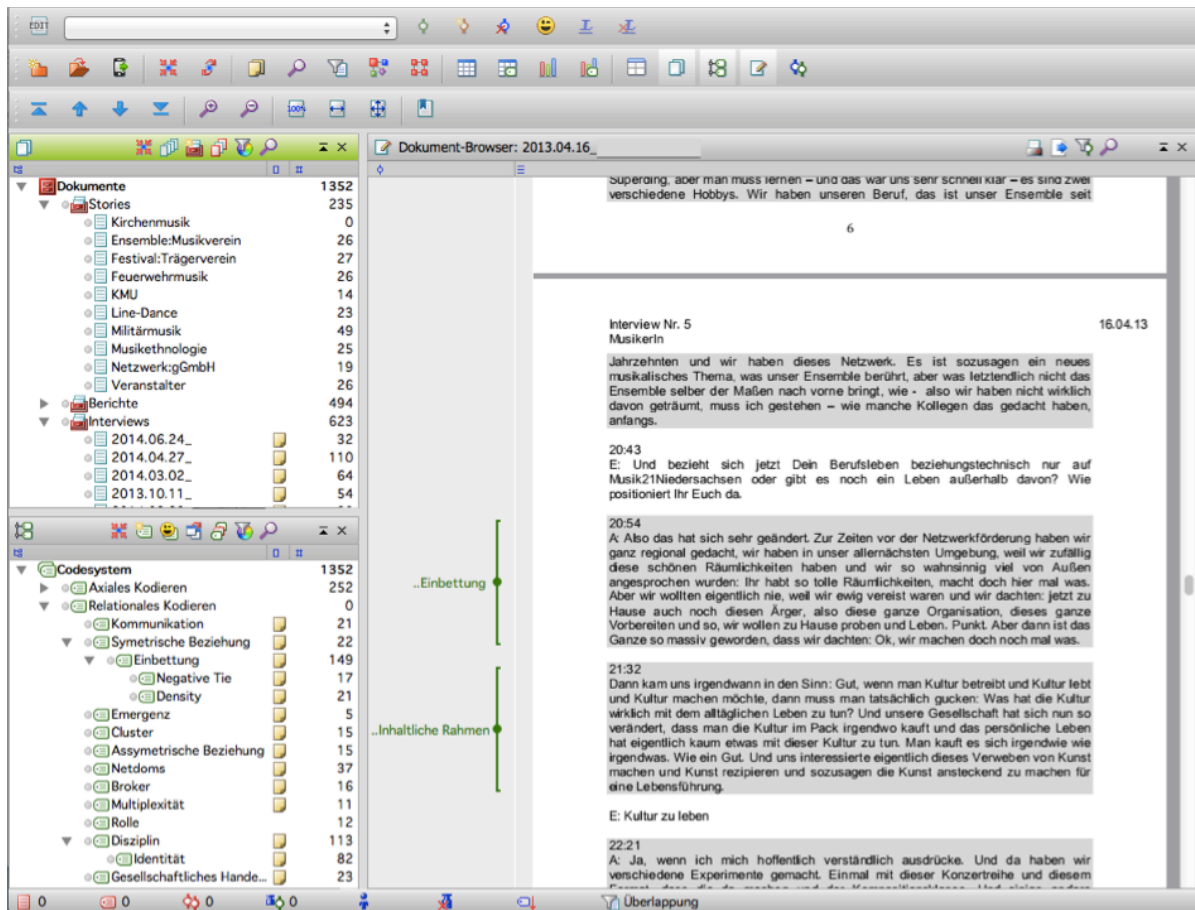


Abb. 2: Screenshot zur Darstellung der EDV-basierten Arbeitsweise mit MAXQDA

MAXQDA bietet die Möglichkeit, sämtliche digitale Texte zu importieren und Bereiche dieser Texte mit einem Kodennamen zu versehen (Abbildung 2, großes Fenster auf der rechten Seite). In dem Fenster unten links wird der Code in ein Baumdiagramm aller verwendeten Codes und Unterkodes eingefügt und ist über dieses Diagramm wieder abrufbar. Beim offenen Kodieren werden entweder neue Codes erstellt oder verschiedene Passagen bereits existierenden Codes zugeordnet. Im axialen Kodieren werden die Codes zu Kategorien zusammengefasst und gewichtet. Die Codes, aus denen die Theorie generiert wird, werden erneut beim selektiven Kodieren reflektiert und in den Gesamtkontext der Arbeit gesetzt und interpretiert.

Das linke obere Fenster bildet die Memos zu den Datenquellen und Texten ab. Da die Relationen unter den Akteuren, von Harrison White als Stories⁹⁷ benannt, einen wichtigen Stellenwert besitzen, ist diesem Thema eine zusätzliche Memodimension hinzugefügt, die aus relationaler Perspektive die Verbindungen, Begriffe und Notizen beleuchtet.

⁹⁶ Produktwebseite des Programms MAXQDA [Zugriff 14.10.2016]

⁹⁷ vgl. Kapitel 4.3.5

3.2 Die Datenerhebung und -auswertung

Mit der beschriebenen Qualitativen Netzwerkforschung lässt sich also systematisch der Musiksektor in Niedersachsen in Bezug auf seine Funktionsweisen und Mechanismen erforschen. Zudem bietet die Grounded Theory das geeignete Verfahren, die erhobene Datenmenge systematisch auszuwerten. Doch anhand welcher Gütekriterien lässt sich die wissenschaftliche Fundierung dieses Forschungsprozesses bemessen?

Dieses Vorgehen orientiert sich nach Maßgabe der Validität und folgt dem Gegenstand angepassten Gütekriterien. Valide bedeutet, „*dass man als Forscher das erfassen sollte, was man auch erfassen will bzw. zu erfassen vorgibt (und nicht etwas anderes)*“⁹⁸, um das argumentative Gewicht des Erforschten sicher zu stellen. Es müssen die Daten erfasst werden, die zur Theoriegenerierung beitragen, sowie die nicht zielleitenden erhobenen Daten ausgeblendet werden. Da „*in der qualitativen Forschung [...] die Ergebnisse immer als kontextspezifische erzeugte diskutiert*“⁹⁹ werden, wird dem argumentativen Gewicht dieser Ergebnisse eine wichtige Bedeutung zugeschrieben, denn sowohl der Forscher selbst ist sich zu jeder Zeit bewusst darüber, welche Entscheidungen er tätigen muss, um die Ziele seiner Arbeit nicht zu verfehlen, als auch für weitere Forscher und Leser muss an jeder Stelle nachvollziehbar sein, wie die Arbeit konstituiert ist.

Im Wesentlichen wird mit einer dem Gegenstand angepassten und begründbaren Methodik sowie einer nachvollziehbaren Beschreibung die Transparenz im Forschungsprozess gewahrt. Der nächste Abschnitt beschreibt, welche Rolle der Methodik in dieser Arbeit zukommt.

Der durch die Verwendung der Grounded Theory praktizierte Forschungsprozess fordert eine ständige Reflexion des Gegenstandes. Somit wird permanent verglichen und kontinuierlich geprüft, ob die verschiedenen Parameter sich konzeptionell integrieren. Des Weiteren werden sämtliche Akteure und die Erkenntnisse aus weiteren Datenquellen, also die untersuchten Subjekte, Gruppen und Dokumente, in den Forschungs- und Reflexionsprozess mit einbezogen.¹⁰⁰ Das beschriebene Verfahren findet somit multiperspektivisch statt, damit die Tatsachen, „*inwieweit die Konstruktion des Forschers in den Konstruktionen derjenigen, die er untersucht hat, begründet ist [...] und inwieweit für*

⁹⁸ vgl. Universität Augsburg: *Qualitative Sozialforschung* [Zugriff 13.10.2014]

⁹⁹ Helfferich 2009, S. 155

¹⁰⁰ vgl. Flick 2007, S. 495

*andere diese Begründetheit nachvollziehbar wird [...].*¹⁰¹ in die Analyse mit einbezogen werden können. Folglich werden die aus den verschiedenen Quellen analysierten Daten miteinander in Verbindung gesetzt und verglichen. Der Reflexionsprozess verläuft programmatisch: Gliedern sich die Aussagen und Erkenntnisse in den bisherigen Prozess ein, so verdichtet sich die Datenlage und das argumentative Gewicht des bisher Erforschten. Stehen die Aussagen den bisherigen Ergebnissen kontrovers gegenüber, so wird geprüft, aus welchem Grunde diese Abweichung stattfindet. Die Erkenntnisse werden mit weiteren Daten abgeglichen, bis die Kontroverse erklärbar ist, oder ein Konsens entsteht; was zugleich bedeutet, dass die bisherigen Ergebnisse kritisch zu hinterfragen sind.

Das Prinzip der gegenseitigen Bestätigung oder Kontroverse hinsichtlich einer vergleichenden Triangulation von teilstrukturierten Interviews, Teilnehmender Beobachtung, Forschungstagebuch und weiteren textlichen Quellen ist zur Validierung der Daten auch auf diese Methode anwendbar. Zusammenfassend ist mit Triangulation gemeint, *„dass gezielt Forschungsperspektiven und Methoden miteinander kombiniert werden, die gut geeignet sind, möglichst unterschiedliche Aspekte eines Problems zu berücksichtigen: etwa der Versuch, die Sicht eines Objektes zu verstehen und dies mit der Beschreibung der Lebenswelt, in der es agiert, zu verwenden.“*¹⁰² Aber wie wird eine valide Triangulation im Musiksektor von Niedersachsen durchgeführt, und welche Methoden sind dem Gegenstand angemessen, und wie lassen sie sich in den Forschungsprozess integrieren? Im folgenden Abschnitt wird beschrieben, wie diese Kriterien der Validität in der vorliegenden Arbeit erreicht werden. Welche Rolle spielt der Forscher und mit welchen Quellen werden Daten erhoben? Wie wird Transparenz generiert, und wie gestaltet sich die dem Gegenstand angemessene Methode?

3.2.1 Die Interviews

In dieser Arbeit werden narrative Experteninterviews durchgeführt. Welche Interviewpartner ausgewählt werden, wird danach bestimmt, welche Funktion sie repräsentiert, damit durch die erhobenen Daten ein möglichst umfangreiches, mit Spezialwissen angereichertes multiperspektivisches Bild aus der Datenerhebung generiert werden kann. Zu dieser Auswahl führt die theoretische Definition des Musiksektors gepaart mit

¹⁰¹ Flick 2007, S. 493

¹⁰² Flick 2010, S. 136

der Rolle des Interviewpartners im Forschungsfeld. Der Musiksektor nach Beckers art world ist in fünf verschiedene Ebenen¹⁰³ geordnet. Um einen umfassenden Einblick in die Lebenswelt „Musiksektor“ zu erhalten, werden die ersten fünf niedersächsischen Interviewpartner aus diesen Bereichen gewählt, alle weiteren Interviewpartner werden durch das Schneeballverfahren hinzugezogen. In den Interviews selbst oder durch den Reflexionsprozess kommt es zu weiteren Hinweisen, welche Vertreter des Musiksektors zu befragen sind. Außerdem führt die Einschätzung möglicher Interviewpartner des Forschers zu einer geeigneten Auswahl.¹⁰⁴

In einem ersten Schritt wird festgelegt, welche Art von Interview durchgeführt wird und wie der Fragebogen zu konzipieren ist. Die *„prinzipielle Maßgabe für die Wahl einer Interviewform ist die Gegenstandsangemessenheit, d. h. das Verfahren muss geeignet sein, für den spezifischen Forschungsgegenstand angemessene Daten zu liefern“*.¹⁰⁵ Da die Interviews den Zweck erfüllen sollen, Informationen zu für den Musiksektor relevanten sozialen Mechanismen zu liefern, werden in erster Linie narrative Interviews geführt. Diese Herangehensweise der Datengenerierung entspricht dem Prinzip der Offenheit und wird dem systematischen Anspruch gerecht. Denn für den Bereich der Interviewführung verlangt *„das Prinzip der Offenheit [...], dass in dieser Forschung als Kommunikationssituation der Erzählperson der ‚Raum‘ gegeben wird, ihr eigenes Relevanzsystem, oder ihr Deutungsmuster zu entfalten (...)“*.¹⁰⁶ Von besonderem Interesse sind die spontanen Äußerungen der Interviewpartner, denn diese bilden die Handlungsvollzüge von Akteuren im Forschungsfeld ab, da der Interviewpartner nicht von der Möglichkeit Gebrauch macht, über die Äußerung zu reflektieren und mit seiner Aussage eine zielführende Absicht zu verfolgen. Die in den Interviews erwähnten Interaktionen der Subjekte untereinander eröffnen Rückschlüsse auf die Praxis und letztendlich auch auf die Netzwerkbildung. *„Offene Beobachtungs- und Interviewtechniken erlauben, die konkrete Praxis, Interaktionen und Handlungsvollzüge der Subjekte in ihrem jeweiligen Kontext zu rekonstruieren, also gewissermaßen die Vernetzungs- und Netzwerkarbeit“*¹⁰⁷ offenzulegen. Des Weiteren bedeutet dieser Ansatz bei der Erhebung *„vor allem, dass das Erhebungsinstrument so gestaltet sein soll, dass es einen möglichst breiten Datenstrom erfassen kann. Es soll vermieden werden, dass bereits durch die Art der Erhebung bestimmte Arten von Daten ausgeschlossen sind. Bei Interviews wird dies vor allem dadurch ermöglicht, dass den Befrag-*

¹⁰³ vgl. Kapitel 2.2

¹⁰⁴ vgl. Kapitel 3.2.2

¹⁰⁵ Helfferich 2009, S. 26

¹⁰⁶ ebd., S. 114

¹⁰⁷ Hollstein 2010, S. 461

ten durch allgemeine Frageformulierungen und den Verzicht auf Antwortvorgaben viel Spielraum gelassen wird, ihre Relevanzsetzungen in ihrem eigenem Bezugsrahmen und Symbolsystem zu explizieren. Bedeutungs- bzw. Sinnzusammenhänge sollen sich also möglichst ungehindert entfalten.“¹⁰⁸ So wird die folgende offene Leitfrage mit der Absicht gestellt, dem Interviewpartner viel Freiraum für seine Ausführungen zu geben und gleichermaßen Daten zu den sozialen Formationen zu generieren: *„Ich untersuche den Musiksektor Niedersachsens hinsichtlich seiner Struktur. Erzählen Sie mir bitte etwas über Ihre alltägliche Arbeit, zum Beispiel mit wem haben Sie häufig in welchen Zusammenhängen zu tun?“* Es kann ein Bogen von den Strukturen innerhalb der jeweiligen Institution zu den bedeutenden Strukturen im gesamten Bundesland gespannt werden. In jedem der geführten Interviews zeichnet sich am Ende ein kompaktes Bild der jeweiligen Perspektive ab. Es stellt sich jedoch bereits am Anfang der Erhebung als praktikabel heraus, die narrative Fragestellung durch eine Teilstrukturiertheit mit verschiedenen weiterführenden Fragen zu erweitern, da nicht jeder Interviewpartner die Fähigkeit besitzt, nach einer offenen Eingangsfrage seine Ideen, Meinungen und Auffassungen dazu ohne weiteres Nachfragen für ein umfassendes Interview auszuführen. Deswegen werden weitere Aspekte der strukturellen Einbettung in den Ergänzungsfragen thematisiert. *„Der Vorteil gering strukturierter Interviews ist, dass sie zum einen eher als standardisierte Fragebögen den Charakter von „normaler Kommunikation“ haben. Zum anderen können sie flexibel auf den jeweiligen Gegenüber und die Erfordernisse der Situation abgestimmt werden. Dies kann wichtig sein, um von bestimmten Gruppen überhaupt Netzwerkinformationen zu erhalten (...).“*¹⁰⁹ Der Fragenbogen¹¹⁰ wird so generiert, dass das Verständnis für die strukturellen Gegebenheiten im Musiksektor von Niedersachsen der jeweiligen Interviewpartner abgefragt wird.

Für umfangreiche Erforschung von einzelnen Perspektiven eignen sich Experteninterviews, da die ausgesuchten Experten mit relativ hoher Wahrscheinlichkeit das gewünschte Fachwissen, die Erfahrungen und einen Überblick über das Musikleben besitzen. *„Das Interview soll den Zugang zur emischen Perspektive eröffnen, zur Konstruktion von Realität aus der Sicht der Akteure und subjektiver Sinngebung. Zugleich möchte es auch Einsichten in die jeweilige Gestaltung von Einteilungen und in die spezifischen Arten der Strukturierungen von größeren Zusammenhängen liefern.“*¹¹¹

¹⁰⁸ Hollstein 2006, S. 18

¹⁰⁹ Hollstein 2010, S. 464

¹¹⁰ vgl. Anhang

¹¹¹ Schlehe 2003, S. 73

Die Interviews sind anonymisiert und in einigen Fällen werden auch sämtliche Verweise gelöscht, die Rückschlüsse auf den Interviewpartner zuließen. Die Interviews sind gekennzeichnet durch die Berufsbezeichnung des Interviewpartners. So werden neben E-Mail-Konversationen, persönlichen Gesprächen weiterer ausgewählter Akteure, Telefonaten und Nachrichten und Fernsehbeiträgen elf Interviews mit Vertretern der folgenden Bereiche geführt, da mit diesen Interviewpartnern die Sichtweisen großer Bereiche des niedersächsischen Musiksektors beschrieben werden:

Tab. 2: Berufsbezeichnungen der Interviewpartner

Funktion im Musiksektor	Kürzel
Vertreter der Kirchenmusik in Niedersachsen	KM
Line-Dance DJ	DJ
Booker im Bereich der populären Musik	B
Geschäftsführer einer KMU im Musikbereich	KMU
Hochschulprofessor im Musikbereich	HSM
Vertreter des Feuerwehrmusikwesens	FW
Ensembleleiter im Bereich der zeitgenössischen Musik	ZM
Vorstandsmitglied eines Musikfestivals der klassischen Musik	F
Geschäftsführer einer städtischen Musikinstitution	GF
Leitung einer vernetzenden Musikinstitution und Repräsentant des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur	V
Vertreter der Militärmusik	MM

Interviewt wird ein Repräsentant des Niedersächsischen MWK. Sein Repertoire umfasst politische Entscheidungen und deren Auswirkungen hinsichtlich Strukturen und Inhalten im niedersächsischen Musiksektor. Ein Experte für Netzwerke im Musikbereich steht für das gemeinschaftliche Agieren von Akteuren verschiedenster Musikprojekte im gesamten Bundesland. Der Geschäftsführer einer Kulturinstitution wird ebenfalls interviewt. Die Person ist in verschiedenen Gremien und Beiräten im Musikland vertreten und zudem Experte für Kooperationen im Musikbereich. Weiterhin wird ein Geschäftsführer eines KMU befragt, um die Rolle der Wirtschaft im Musikbereich einordnen zu können. Der Vorstandsvorsitzende eines Musikfestivals und Experte im Stiftungswesen wird interviewt, um Daten zu kulturpolitischen Mechanismen und ihrer Umsetzung im

Management zu generieren. Zudem wird mit einem Künstler gesprochen, der im Kontext von Förderinstitutionen, Kooperationspartnern und dem Publikum eingebunden ist, und somit Daten zu den existenten Institutionen aus Akteursperspektive geben kann. Um den Blickwinkel und die Interdependenzen akademischen Schaffens mit dem Musikleben zu verstehen, wird ein Professor einer Musikhochschule in Niedersachsen interviewt. Als Protagonisten für die Breitenkultur werden Repräsentanten der Kirchenmusik, Feuerwehrmusik, militärischen Blasmusik und der Line-Dance-Szene interviewt.

Zitiert werden die entsprechenden Interviews durch die Kürzel in Klammern und Seitenangabe. Das Zitat „*Das ist richtig. Ich bin musikbegeistert*“ würde beispielsweise in der Fußnote zitiert werden: B, S. 1. Das Zitat findet sich folglich in der Transkription des Interviews von dem Booker der populären Musik auf Seite 1.

3.2.2 Teilnehmende Beobachtung und weitere Quellen empirischer Daten

Multiperspektivisch zu triangulieren bedeutet, die in den Interviews erhobenen Daten mit weiteren empirischen Daten anzureichern, um sie dann im Kodierprozess in Relation zueinander setzen zu können.

Teilnehmende Beobachtung ist eine weitere Methode, empirische Daten zu generieren. Im Kontext dieser Arbeit wurde die unsystematische Teilnehmende Beobachtung nach Lüdtke durchgeführt. Diese Methode wird gewählt, um die Akteure eines Forschungsfeldes besser einzuschätzen zu können und in den Kontext der Forschung einzuordnen. Sie diene dazu, eine „*Kenntnis der Grunddimensionen des Gegenstands nach Teilsituationen, Bedeutungskontexten [und] Handlungsarten der Akteure*“¹¹² zu erlangen und auf Basis der durch die unsystematische teilnehmende Beobachtung generierten Daten wurden die ersten Interviewpartner ausgewählt. Durch die Beobachtung und Reflexion von Prozessen im Forschungsfeld fließen die Erfahrungen und Erkenntnisse des Forschers in den Analyseprozess mit ein und komplettieren die bereits mit anderen Methoden erhobenen empirischen Daten.

Da der Autor dieser Arbeit über fünf Jahre im Musiksektor von Niedersachsen arbeitete, kommunizierte er mit den Akteuren aus sämtlichen Bereichen des Musiksektors. Im Rahmen seiner Arbeit beobachtete er kulturelle Prozesse und strukturelle Besonderhei-

¹¹² Lüdtke 1984, S. 317

ten, die sowohl für seine damalige Arbeit als auch für die aktuelle Forschung von Belang sind. Es wurden Kontakte zu wichtigen Funktionären in Förder- und Veranstaltungsinstitutionen geknüpft, er arbeitete mit verschiedenen professionellen Musikern zusammen und besuchte Konferenzen und Tagungen. Folglich erschloss sich ihm eine umfangreiche Szenerie sozialer Prozesse im Forschungsfeld. Zu diesem Kontextwissen des Forschers gehören also nicht nur *„Fachwissen und seine Forschungserfahrungen, sondern auch seine persönlichen Erfahrungen. (...) Das Kontextwissen ist ein wesentlicher Datenfundus, weil es nicht nur die Sensitivität der Theoriebildung erhöht, sondern eine Fülle von Möglichkeiten liefert, um Vergleiche anzustellen, Variationen zu entdecken und das Verfahren des Theoretical Sampling anzuwenden.“*¹¹³ Aufgrund dieser Erfahrungen erhält der Forscher Einblicke, die die Beschreibung und das Verstehen verschiedener sozialer Prozesse zulassen, und Anhaltspunkte für weitere Ansätze geben wie zum Beispiel die Auswahl verschiedener Interviewpartner nach kontextuellen Gesichtspunkten. Zudem wird durch seine Teilnahme an den Prozessen der Zugang zum Forschungsfeld erleichtert. Hollstein formuliert diese ambivalente methodische Funktion als *„for the most part, observation is used to complement other data. On the one hand, it serves to access the field (actors, contend of relationships, forms of interaction).“*¹¹⁴

Alle inhaltlichen Reflexionen, spontanen Ideen und weiteren Notizen werden im Forschungstagebuch skizziert. *„Die Reflexion des Forschers über Handlungen und Beobachtungen im Feld, seine Eindrücke, Irritationen, Einflüsse, Gefühle etc. werden zu Daten, die in die Interpretationen mit einfließen, und in Forschungstagebüchern [...] dokumentiert.“*¹¹⁵ Dieses Instrument eignet sich besonders für das permanente Abgleichen von Informationen und Daten, Analyse und Interpretation in Kombination mit weiteren erhobenen Daten und stellt somit einen Ankerpunkt zwischen den verschiedenen Methoden dar. So können Querverweise, begriffliche Vernetzungen, Reflexionen und Resümees aus Gesprächen oder aus der Analyse und Beobachtungen in einer „Zwischenablage“ gespeichert und in den Forschungsprozess integriert werden.

Ein weiterer Aspekt ist die Verwendung und Analyse weiterer schriftlichen Quellen. *„Relationsextraktion von Texten ist dann eine sinnvolle Ergänzung oder Alternative zu klassischen Verfahren der Netzwerkdatinggewinnung, wenn Informationen über ein zu untersuchendes System nicht mit traditionellen Verfahren wie Fragebögen, Beobachtungen oder*

¹¹³ Strauss 1998, S. 36

¹¹⁴ Hollstein 2011, S. 13

¹¹⁵ Flick 2007, S. 29

*Datenbankabfragen erhoben werden können, aber Texte zu dem System vorliegen.*¹¹⁶ Von besonderem Interesse sind hierbei Dokumente aus und über das Bundesland Niedersachsen. Es wurden Studien veröffentlicht, es gibt verschiedene Berichte, Statistiken und Jahrbücher des Bundes und Studien, die von nicht-staatlichen Akteuren in Auftrag gegeben wurden.¹¹⁷ *„In addition to qualitative data obtained through observation and interviewing, various kinds of documents can also be put to use in network related inquiry: archival data, newspaper article, letters, emails, blogs, etc.”*¹¹⁸ Unter den Gesichtspunkten der Auswertungssystematik werden diese Quellen zur Analyse mit den Interviews, Memos und dem Forschungstagebuch abgeglichen und so in den Interpretationsprozess mit aufgenommen.

¹¹⁶ Diesner/Carley 2010, S. 508

¹¹⁷ In der Einleitung wurden exemplarisch einige dieser Studien besprochen, und in der Literaturliste findet sich ein Abschnitt, der das den niedersächsischen Musiksektor betreffende Datenmaterial listet, welches in dieser Arbeit verwendet wird.

¹¹⁸ Hollstein 2011, S. 412

4 Theoretische Grundlagen

„Human networks arise as a result of acts by individuals and organizations.“¹¹⁹ Kadushin deutet mit dem Zitat auf Netzwerkbildung und somit auch auf relationale Prozesse hin, die auf den Aktionen der Netzwerkakteure beruhen. Das Interesse der Sozialen Netzwerkanalyse liegt zu großen Teilen in dem Bearbeiten von quantitativen Datensätzen, die in Bezug auf einen oder mehrere Zeitpunkte erhoben werden. Die Soziale Netzwerkanalyse beschäftigt sich mit Fragestellungen, die durch ein strukturalistisches Verständnis zur Realität zu beantworten sind. Prozesse werden im Allgemeinen nur so untersucht, dass ein Netzwerk zum Zeitpunkt $t=0$ und $t=1$ erhoben wird und durch Vergleichen die Unterschiede herausgearbeitet werden.

Wie lässt sich im Rahmen der Netzwerktheorie eine prozesshafte Betrachtungsweise der Netzwerkbildung ermöglichen? Die Antwort findet sich - wie bereits angedeutet - in der Relationalen Soziologie, einem in Deutschland zunehmend an Bedeutung gewinnenden Bereich in der Netzwerkforschung. Insbesondere das 1992 erscheinende und 2008 wieder aufgelegte Buch „Identity & Control“¹²⁰ von Harrison C. White bildet den geeigneten theoretischen Rahmen, um Netzwerke prozesshaft zu betrachten und ist somit das passende „Puzzleteil“ der theoretischen Basis dieser Arbeit. Da die Relationale Soziologie eine wichtige Rolle bei der Analyse der Netzwerkbildung im Musiksektor Niedersachsens und für die Formalisierung von Funktionsweisen und Mechanismen Sozialer Formation spielt, um bestimmte Netzwerkeigenschaften sichtbar zu machen, wird in dieser Arbeit in den folgenden Kapiteln näher auf die Geschichte der Relationalen Soziologie und insbesondere auf die damit verbundene, von Harrison C. White initiierte Denkrichtung eingegangen. Diese Vorgehensweise verdeutlicht, dass die Erkenntnisse der Sozialen Netzwerkanalyse mit „Identity & Control“ nicht als getrennt voneinander gedacht werden, sondern dass sämtliche Theoreme in das Konzept der Relationalen Soziologie integriert werden.

¹¹⁹ Kadushin 2012, S. 11

¹²⁰ White 2008

4.1 Eine kleine Geschichte der Netzwerkforschung

Einer der Urväter der Sozialen Netzwerkanalyse und somit auch der Relationalen Soziologie ist Georg Simmel (vgl. Kap. 2.2). Er untersucht mit qualitativen Methoden soziale Beziehungen und versteht die Gesellschaft als eine Soziale Formation, die aus den individuellen Beziehungen ihrer Individuen emergiert. Simmel beschreibt mit dieser Emergenz eine zumindest rational nur schwer fassbare soziologische „Kraft“. Ihre Komplexität sei Maß für die Ausprägung ihrer eigenen Identität, also ihre als Ganzes geltende Kraft. *„Je höher, ausgebildeter und feiner ein Gebilde, desto mehr scheint es von einer ihm eigentümlichen, nur dem Ganzen als Ganzem geltenden Kraft dirigiert zu werden, desto unmerkbarer wird der Anteil der Elemente an dem Bestehen und der Entwicklung des Ganzen.“*¹²¹ Werden in Simmels Soziologie auf der Mikroebene Individuen fokussiert, erklärt seine Theorie der Sozialen Kreise den Einfluss von gesellschaftlichen Gruppen auf ihre Identitäten, auf ihre Positionen und Rollen innerhalb der gesellschaftlichen Vernetzung. So steht jedes Individuum an der Schnittstelle verschiedener Sozialer Kreise, wie beispielsweise dem seiner Berufswelt, seiner Vereinsmitgliedschaft oder seiner Familie. Allein die Einflüsse der Sozialen Kreise, in denen sich das Individuum bewegt, lassen dem Individuum eine einzigartige Rolle in der Gesellschaft zukommen und prägen sein individuelles Handeln. Simmel geht mit dieser Theorie bereits auf die Mehr- beziehungsweise Multidimensionalität¹²² und Multiplexität¹²³ sozialer Beziehungen und Netzwerke ein, welche ein konstituierendes Element für die vorliegende Arbeit darstellen.

Leopold von Wiese baut mit seiner Beziehungslehre auf den Erkenntnissen Simmels auf. In diesem Rahmen definiert er mehrere Begriffe als Grundlage für eine relationale Betrachtungsweise von Netzwerken wie beispielsweise den Sozialen Abstand, den Sozialen Prozess, das Soziale Gebilde und den Sozialen Raum. Er verbindet Beziehungen mit dem Sozialen, indem er den Sozialen Abstand als Grad einer „kognitiven“ Distanz der verschiedenen Individuen untereinander und den Sozialen Prozess als Dynamik und dessen Wirkung in Bezug auf den Abstand beschreibt.¹²⁴ Soziale Gebilde stellen Anhäufungen von Beziehungen dar, und der Soziale Raum verortet die Beziehungen und ihre Dynami-

¹²¹ Simmel 1890, S. 24

¹²² vgl. Stegbauer 2010, S. 113ff.

¹²³ vgl. Holzer 2006, S. 6

¹²⁴ vgl. Schnegg 2010, S. 22

ken.¹²⁵ Für von Wiese „*ist der soziale Raum kein physisch vorfindbarer Raum, sondern ein sozialrelationaler Raum, in dem die Prozesse von Annäherung, Anpassung, Angleichung, Vereinigung, Lockerung, Abhebung, Lösung und Brechung (...) stattfinden.*“¹²⁶ Auch das Bild des Netzwerks existiert bereits in seinem Denken, denn er formuliert, dass es sich bei sozialen Gruppierungen um ein „*undurchdringliches Netz von Linien handelt, die von Punkten (Menschen) ausgehen.*“¹²⁷

Die Gedanken Simmels und von Wieses werden von Jacob Morenos Soziometrie und weiteren Netzwerkforschern, wie auch von Harrison White, aufgenommen und verarbeitet: Die Zeit seit Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts ist im Hinblick auf die Entwicklung der Sozialen Netzwerkanalyse stark von der Visualisierung vernetzter Beziehungen und der Einführung von quantitativen Elementen in die Netzwerkforschung geprägt. Für die vorliegende Arbeit sind diese Innovationen nur zum Teil relevant, für den Diskurs der Netzwerkforschung jedoch revolutionär, deswegen wird im Folgenden kurz darauf eingegangen. Nach Schnegg ist der Psychiater und Soziologe Jacob Moreno der „Begründer der Netzwerkanalyse“¹²⁸. Seine in den 30er-Jahren des letzten Jahrhunderts entwickelte Soziometrie „*measures the “socius” - the interpersonal connection between two people.*“¹²⁹ Durch soziometrische Tests ist es ihm möglich, psychische Aspekte – den „Socius“ – von Beziehungen in Kleingruppen zu erforschen, die er anschließend in sogenannten Soziogrammen aufzeichnet und darstellt. „*Mit Hilfe von Diskussionen, Beobachtungen und Rollenspielen (Psychodramen) zeichnete er Anziehungs- und Abstoßungseffekte (Kanten) zwischen Individuen (Knoten)*“¹³⁰ und visualisiert erstmals Netzwerke bestehend aus diesen beiden Elementen – bis zum heutigen Zeitpunkt die am meisten verbreitete Darstellungsmethode.

Der Gedanke, Netzwerke zu visualisieren, wird in den 1940er- und 1950er-Jahren weiterentwickelt. Mathematische Perspektiven erhalten Einzug in die Netzwerkforschung und mit der Grafentheorie und der sozialwissenschaftlichen Umfrageforschung werden Beziehungsgeflechte größerer Gruppen berechenbar, grafisch darstellbar und miteinander vergleichbar. Es werden somit verschiedene Positionen, Pfadlängen und strukturelle Konstellationen in Netzwerken quantitativ erforschbar gemacht. Hierzu zählen unter anderem verschiedenen Zentralitätsmaße, durch die sich Aussagen zu Machtstrukturen

¹²⁵ vgl. Korte 2006, S. 121

¹²⁶ Häußling 2010, S. 66

¹²⁷ Schnegg 2010, S. 22

¹²⁸ vgl. ebd., S. 23

¹²⁹ Darity 2008, S. 390

¹³⁰ Gamper/Reschke 2010, S. 18

in Netzwerken ableiten lassen. Wenn ein Akteur verhältnismäßig viele weitere Akteure in seiner Netzwerkumgebung schneller erreichen kann als andere Akteure im Netzwerk, so gibt ihm das eine gute Ausgangslage, um Handlungen schneller umzusetzen als seine Mitstreiter. Die Länge von Pfaden zwischen den Knotenpunkten gibt Aufschluss über die Erreichbarkeit von Individuen in Beziehungsgeflechten. Die in den Strukturen ersichtlichen Vorteile sind Ausdruck der Macht, die ein Akteur in diesen Strukturen besitzt, da er Ressourcen schneller erreicht als weitere Netzwerkakteure.

Durch diese zunehmende quantitative Betrachtungsweise beginnt sich ein Strukturalismus im Rahmen der Netzwerkforschung zu etablieren, der die Bedeutung der zu untersuchenden Beziehungen nach qualitativen Maßstäben in den Hintergrund verschiebt und eine Erklärung sozialen Handelns ausschließlich über deren strukturelle Einbettung avisiert, um sich über quantitative Ansätze den Inhalten zu nähern.

„Während des gesamten 20. Jahrhunderts [gab es] fortlaufend Arbeiten und bahnbrechende Ideen, die zur Entwicklung der quantitativen Netzwerkanalyse beitrugen, diese waren jedoch meist punktuell und fragmentiert und es gelang nicht, diese außerhalb der Nischen einiger weniger Wissenschaftler zu etablieren.“¹³¹ In den 1960er und 1970er Jahren setzen die sogenannten Harvard-Strukturalisten um Harrison White und seine Schüler diese Idee um: Sie initiieren den sogenannten Harvard Breakthrough – die weltweite Etablierung der quantitativen Netzwerkanalyse in den Sozialwissenschaften. Hier entwickeln sie innovative Methoden, wie das mathematische Verfahren der Blockmodellanalyse und der damit verbundenen Aufdeckungsmöglichkeit verschiedener Positionen in Netzwerkkontexten. Die *„Blockmodellanalyse, ist nichts anderes als ein Clusterungsverfahren, welches Akteure aufgrund von Ähnlichkeiten ihrer Relationen in Gruppen aufteilt. Die so entstandenen Gruppen werden hier „Blöcke“ genannt. In den Blöcken sind strukturell äquivalente (ähnliche) Akteure zusammengefasst und daher können diese Blöcke als Positionen gedeutet werden.“¹³²* Mit ihr wird es möglich, strukturell äquivalente Verflechtungen aus einem Netzwerk in mehreren Blöcken, also in mehreren Matrizen „nebeneinander“ darzustellen und sie so in Bezug auf ihre Strukturen direkt zu vergleichen. Es spielt dabei keine Rolle, ob die zu vergleichenden Individuen selbst miteinander verflochten sind oder nur deren Position in ihrem Umfeld. Das dadurch ermittelte Blockmodell ist somit ein Abbild der Sozialstruktur.¹³³ Die Entwicklung von Computerprogrammen verzeich-

¹³¹ Raab 2010, S. 29

¹³² Stegbauer 2010, S. 114

¹³³ vgl. Jansen 2006, S. 212ff.

net einen solchen Fortschritt, der die Arbeit mit den neu gewonnenen Erkenntnissen stark vereinfacht.

Außerdem zeichnet den Harvard Breakthrough aus, dass viele der bereits etablierten Theoreme zusammengeführt und weiterentwickelt werden. Als prominente Beispiele aus Whites Schülerschaft sind die Dissertation von Mark Granovetter „Getting a job“¹³⁴ von 1974 und sein Artikel zu „The strength of weak ties“¹³⁵, der 1973 im *American Journal of Sociology* erscheint, zu erwähnen. „Getting a job“ ist eine empirische Arbeit über den Einfluss von Relationen auf die Jobsuche Einzelner, und in „The Strength of Weak Ties“ analysiert Granovetter die Intensität von Relationen und zieht Rückschlüsse auf deren Einfluss. Beiden empirischen Arbeiten liegt dieselbe theoretische Idee zu Grunde: Starke Beziehungen zeichnen sich für das Netzwerk als nachteilig durch inhaltliche Redundanzen aus, und schwache Beziehungen sind eher dazu geeignet, neue Ressourcen in das bestehende Netzwerke zu leiten, beispielsweise um einen neuen Job zu bekommen.

Ein nächster Meilenstein in der Geschichte der Netzwerkforschung wird als „cultural turn“ bezeichnet, welcher den Raum für den Einzug kulturwissenschaftlichen Denkens in die Netzwerkforschung bereitstellt. Ein weiteres Mal gibt Harrison White, seit 1990 an der Columbia University in New York tätig, hierfür den Anstoß: „*Ausgangspunkt war die Veröffentlichung der ersten Auflage von Harrison Whites Identity & Control (1992).*“¹³⁶ Der Strukturalismus als metatheoretische Grundlage in Bezug auf die Netzwerkforschung wird durch einen relational konstruktivistischen Ansatz ergänzt. Diese Herangehensweise schließt die netzwerktheoretischen Erkenntnisse vergangener Zeiten nicht aus, sondern inkorporiert sie in den konstruktivistischen Zusammenhang. Die Akteure, oder mit dem Vokabular Harrison Whites ausgedrückt, die Identitäten, messen ihrem Handeln wie auch bei Georg Simmel gedacht, eine Bedeutung bei. „*Social networks are phenomenological realities, as well as measurement constructs. [...] A social network is a network of meanings.*“¹³⁷

Diese Strömung in der Netzwerkforschung, die durch „Identity & Control“ und seine Überarbeitung im Jahr 2008, in den letzten 20 Jahren zu einem Paradigmenwechsel führt, ist Grundlage für die Entwicklung der Relationalen Soziologie als eigene Disziplin. Ein Kernelement von White – die Beziehung als Ausgangsperspektive soziologischen Denkens – beschreibt Holzer folgendermaßen: „*Soziale Kontakte werden nicht nur auf Nachfrage von Sozialforschern, sondern von den Beteiligten selbst zu ‚Beziehungen‘ gene-*

¹³⁴ Granovetter 1974

¹³⁵ Granovetter 1973

¹³⁶ Mützel/Fuhse 2010, S. 7

¹³⁷ White 1992, S. 65f.

ralisiert.“¹³⁸ Die beteiligten „Identitäten“ befinden sich in einem Sozialen Raum und positionieren sich in diesem. Dieser Prozess geschieht unter Kontingenz und steht in direktem Zusammenhang mit den Positionierungsbemühungen der anderen relevanten Identitäten. Im Laufe der Zeit konstruieren sie ihre Beziehungen oder vielmehr ihre Beziehungsgeflechte untereinander als komplexe Kommunikationsstrukturen. Wenn Granovetter als Folge seiner empirischen Forschungen die Beziehungen in starke und schwache unterteilt, so ist diese Differenzierung für das Konzept von „Identity & Control“ nicht mehr ausreichend. Harrison White spricht in diesem Zusammenhang von Stories: Relationen sind Narrative und somit geeignet, Kultur und deren Bedeutungen zu transportieren, denn *„stories describe the ties in networks.“*¹³⁹ Diese Beziehungen sind als kognitive Abstraktionen zu verstehen: Auch wenn von Wiese damals die relationale Perspektive als Ausgangspunkt sozialwissenschaftlichen Denkens noch nicht vor Augen hatte, so sind hier die Einflüsse seines Konzepts von der Beziehungslehre, insbesondere vom Sozialen Abstand, offensichtlich.

Da nicht die persönlichen Attribute der Akteure Hauptfokussierungspunkt der Analyse sind, sondern deren Relationen untereinander, bieten die Theorie Whites und die Relationale Soziologie das nötige Instrumentarium, um größere soziale Gefüge wie den Musiksektor in Niedersachsen in seinen Relationskonstruktionen und im Hinblick auf die Netzwerkbildung zu untersuchen.

*„Allgemein geht es somit in der Relationalen Soziologie um die theoretische Modellierung und empirische Analyse von sozialen Netzwerken als sozio-kulturelle Formationen.“*¹⁴⁰ Um die Substanz der Beziehungen fassen zu können, muss unter anderem von den umgebenden sozio-kulturellen Formationen auf die Beziehung zurückgeschlossen werden. Hierfür bietet die Relationale Soziologie die entsprechende Flexibilität. Außerdem lassen sich die Mechanismen und Funktionsweisen in diesem Forschungsfeld nicht ausschließlich über erhebbare Daten zu Strukturen unter dem Blickwinkel des oben erwähnten Strukturalismus erklären, sondern es liegt ihnen der kulturelle Hintergrund, die Bedeutung und die Sinnhaftigkeit der individuellen Situation, als wichtiger einflussgebender Faktor zugrunde. *„Anders als in dem Verständnis des klassischen Strukturalismus sind nun strukturelle und kulturelle Elemente konstitutiv für die Schaffung und den Erhalt von sozialen Netzwerken.“*¹⁴¹ Die Relationale Soziologie berücksichtigt diese Umstände und bietet die Möglichkeit einer entsprechenden theoretischen Modellierung und empirischen

¹³⁸ Holzer 2006, S. 83

¹³⁹ White 1992, S. 65

¹⁴⁰ ebd., S. 67

¹⁴¹ Mützel/Fuhse 2010, S. 7

Analyse. *„Die Relationale Soziologie versteht sich damit als konsequente Umsetzerin der theoretischen Implikationen, die sich aus der Fokussierung auf Relationen, Positionen, Netzwerkstrukturen und -dynamiken durch die Methoden der Netzwerkanalyse ergeben.“*¹⁴²

In der Tradition der Sozialen Netzwerkanalyse geht die Relationale Soziologie *„weder von einzelnen Akteuren und deren Wünschen, Bedürfnissen und Entscheidungskalkülen aus, noch von normativ unterlegten Strukturen bzw. Erwartungen oder gegebenen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, sondern vielmehr von relationalen Mustern, sprich: von Beziehungen, Beziehungsgefügen, Netzwerkstrukturen und -dynamiken“*¹⁴³. Die Betrachtung dieser Netzwerkstrukturen entstammt dem Denken des Strukturalismus und wird durch die Relationale Soziologie in einen weiteren Zusammenhang gesetzt. Der Fokus der Untersuchungen liegt nicht auf der „Breite“ und der Berechnung der Relationsgeflechte, sondern es werden vielmehr die Relationen in ihrer „Tiefe“ analysiert. Von Interesse sind hier Fragen wie *„was zeichnet eine Relation aus?“*, oder *„welche Umstände ermöglichen eine effektive Nutzung von Netzwerkressourcen?“* Zudem ist das strukturelle Umfeld der Akteure von Bedeutung und unter anderem auch die Ströme von Ressourcen, Daten oder Informationen, die durch diese Strukturen fließen. Durch das Whittesche Konzept der „Stories“ lassen sich diese Ströme beschreiben.

4.2 Der Aufbau eines Netzwerkes – Elemente und deren Funktionen

Um die Strukturen des Musiksektors zu analysieren, werden im Folgenden einige der klassischen Theoreme der Sozialen Netzwerkanalyse vorgestellt. Sie bieten das geeignete Vokabular, um Beziehungsgeflechte und Positionen sowie die Verteilung von Relationen zu beschreiben. Aufbauend auf den Errungenschaften des Harvard Breakthrough geht es auch in der klassischen Strukturanalyse nicht um ein bestimmtes Konzept, sondern um einen paradigmatischen Weg, einen Ansatz, um soziale Räume zu betrachten und zu analysieren. Denn *„structural analysis does not derive its power from the partial application of this concept or that measure. It is a comprehensive paradigmatic way of taking social structure seriously by studying directly how patterns of ties allocate resources in a social system.“*¹⁴⁴ Die kleinsten Netzwerke bestehen hier aus dyadischen Re-

¹⁴² Häußling 2010, S. 63

¹⁴³ ebd.

¹⁴⁴ Wellman 1988, S. 20

lationen, also einer Beziehung zwischen zwei Knotenpunkten. Die nächstgrößere Formation ist die Triade. In der Einbettung dieser Knotenpunkte spielen vor allem zwei weitere Begriffe eine wichtige Rolle: Strukturelle Löcher und Broker. Im Folgenden werden diese Begriffe in Abbildung 3 grafisch dargestellt, und anschließend wird der Aufbau eines Netzwerkes näher erläutert.

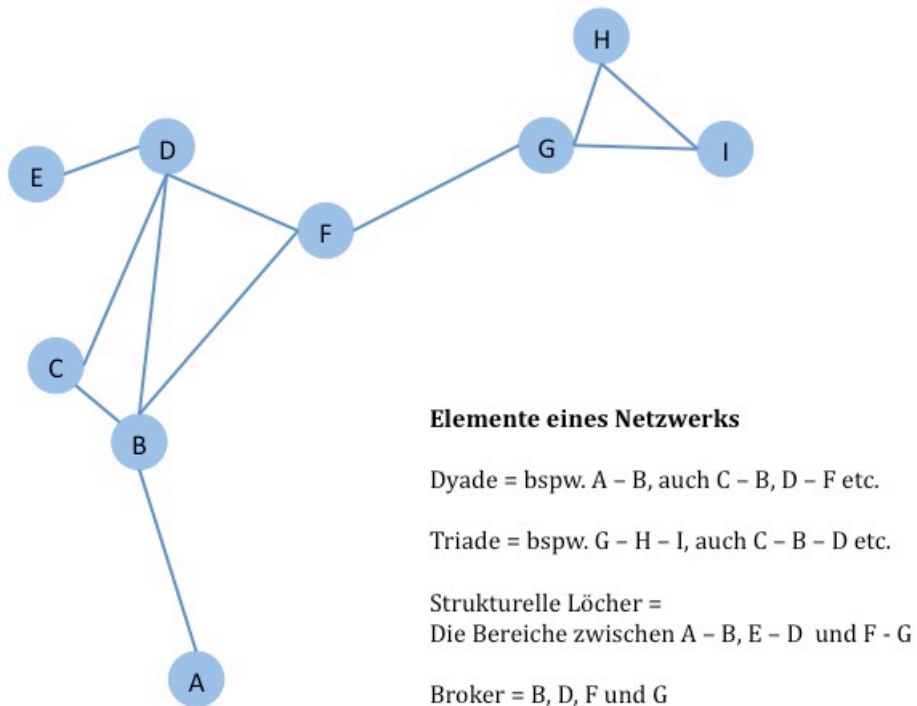


Abb. 3: Eigene Darstellung der für diese Arbeit relevanten Elemente eines Netzwerkes

Die kleinste Einheit eines Netzwerkes besteht also aus zwei Akteuren und deren Relation. Diese Einheit nennt sich Dyade und in ihr finden Netzwerkprozesse statt. Allein die Tatsache, dass es eine Beziehung gibt, lässt Rückschlüsse auf das Handeln ihrer Akteure zu, denn durch die zustande gekommene Beziehung werden bereits die beteiligten Akteure beeinflusst. *„Regardless of how the connection happens, once people are linked, there is a tendency for them to acquire the same characteristics, values, or social statuses from one another. Chicken-and-egg problems abound in social network analysis.“*¹⁴⁵ Die Existenz einer Dyade weckt bei dem Netzwerkforschenden das Interesse herauszufinden, warum dieser Relationstyp zustande gekommen ist. Wie in dem Zitat beschrieben, hält eine Zweierbeziehung häufig deswegen, weil durch die Relation Werte und Charakteristika beider Netzwerkteilnehmer ausgetauscht oder übertragen werden, und daher weitere Netzwerkbildungsprozesse darauf aufbauen, sodass sich – wie Kadushin beschreibt – Gleiches zu Gleichem gesellt¹⁴⁶. Die Erscheinung einer solchen Zweier-Relation im Musiksektor hat einen spezifischen, analysierbaren Grund. So können dyadische Relationen auf ihre Stärke oder Schwäche hin untersucht werden, oder ihnen können bestimmte Attribute zugewiesen werden wie Freundschafts- oder Familienrelation. Insbesondere in der kontextuellen Betrachtung ist es relevant zu wissen, warum in einem strukturellen Umfeld welche Dyaden existieren. Ein plakatives Beispiel wäre die Zusammenarbeit zwischen einem Vorstandsvorsitzenden A und dem Geschäftsführer B eines eingetragenen Vereins. Die Beschaffenheit dieser Relation ist nicht selten Grund für das Funktionieren oder das Nicht-Funktionieren der Vereinsarbeit.

Weit komplexer ist die Analyse der nächstgrößeren Einheit, der Triade oder Dreierbeziehung. Als Beziehungskonstruktionen zwischen drei Akteuren sind die Triaden als Einheit weitgehend erforscht. Abbildung 4 stellt die möglichen Konstruktionen einer Dreierbeziehung dar und differenziert sie in gegenseitige, einseitige und Null-Dyaden, also dem Nichtvorhandensein einer Dyade.

¹⁴⁵ Kadushin 2012, S. 14

¹⁴⁶ vgl. ebd., S. 18f.

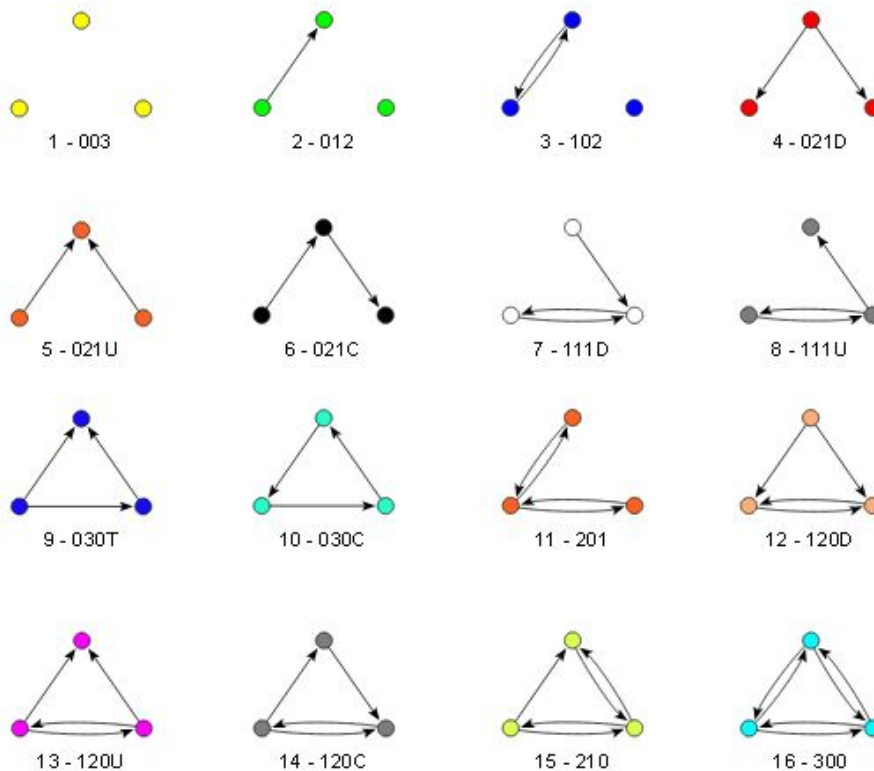


Abb. 4: Die 16 Typisierungen von Triaden¹⁴⁷

Es gibt 16 Typisierungen von Dreierbeziehungen und somit tragen die Konstellationen die Nummern 1 bis 16. Die drei Ziffern nach dem Bindestrich beschreiben die dyadischen Beziehungen hinsichtlich ihrer Anzahl. So besteht die Triade 1 aus null gegenseitigen Dyaden, null einseitigen Dyaden, jedoch aus drei Null-Dyaden und erhält den Code 1-003. Die Triade 11 setzt sich aus zwei gegenseitigen Dyaden, null einseitigen Dyaden und einer Null-Dyade zusammen und ihr wird somit der Code 11-201 zugewiesen. Das Buchstabenkürzel hinter dem Code beschreibt eine weitere Differenzierung der Beziehungsrichtung: U für up (aufwärtsgerichtet), D für down (abwärtsgerichtet) und C für cyclical (kreiswärts gerichtet) und T für transitive. Der Begriff transitiv bedeutet in diesem Zusammenhang, dass in der Typisierung 9 die beiden ausgehenden Beziehungen des Akteurs unten links (oder A), der Grund dafür sind, dass zwischen dem Akteur unten rechts (B) und oben (C) auch eine Dyade zustande kommt, da davon ausgegangen werden kann, dass diese beiden Partner auch untereinander in Beziehung treten könnten, nachdem ein Akteur zuvor bereits zu zwei anderen Akteuren eine Beziehung aufgebaut hatte.

¹⁴⁷ Snijders 2012, S. 15

Auch verschiedene weitere Konstellationen stellen Momentaufnahmen aufgrund eines sozialen Prozesses dar. Wenn beispielsweise die Akteure A und B miteinander ein – nicht zuletzt aufgrund ihrer gemeinsamen Werte und Charakteristika – gutes Arbeitsverhältnis haben und einer der beiden Akteure einen weiteren Akteur C zu einer Kooperation einlädt, dann ist nach dem empirischen Befund der Triaden davon auszugehen, dass auch der dritte Akteur C mit dem zweiten ein gutes Arbeitsverhältnis haben wird. Dies entspräche in Abbildung 4 einer Transformation des kreiswärts gerichteten Triadentyps von 6-021C in den Typ 16-300, der sich durch drei gegenseitige Beziehungen auszeichnet und somit einen – netzwerktheoretisch betrachtet – stabilen Zustand darstellt. Vice versa: Wenn zwei Akteure ein schlechtes Arbeitsverhältnis haben, könnte eine Kooperation mit dem bekannten Dritten die gesamte Triade auflösen (in Abbildung 4 ließe sich dieser Prozess in einer Transformation von 3-102 in 1-003 beschreiben).

Es gibt in der Sozialen Netzwerkanalyse auch verschiedene Theoreme zu größeren Gruppierungen, wie Cliques oder Cluster. Jedoch spielen diese für die vorliegende Arbeit eine untergeordnete Rolle, da diese Erkenntnisse hauptsächlich in quantitativen Forschungsbereichen ihre Anwendung finden.

Ronald S. Burt betrachtet in seinem Konzept von den Strukturellen Löchern¹⁴⁸ nicht die Anwesenheit, sondern die Abwesenheit von Relationen. Er untersucht Bereiche in Netzwerken, die im Vergleich zu anderen Netzwerkregionen sehr schwach strukturiert sind. Die in Abbildung 3 dargestellten Akteure B, C, D und F sowie G, H und I repräsentieren zwei Netzwerke. Die beiden Akteure F und G an den Verbindungspunkten sind sehr mächtig, da über sie der einzige Verbindungspfad zwischen den Netzwerken läuft. Da außer der Beziehung zwischen F und G keine weiteren Beziehungen existieren, stellt deren Verbindung die Überbrückung eines nach Burt benannten Strukturellen Loches dar. Es liegt in dem Machtbereich der beiden Akteure, welche Informationen aus dem jeweilig anderen Netzwerk sie weiterleiten und welche Informationen sie für sich behalten, beziehungsweise nur in ihren unmittelbaren strukturellen Kontexten kommunizieren. Diese beiden Akteure F und G werden in der Sozialen Netzwerkanalyse als Gatekeeper¹⁴⁹ oder Broker¹⁵⁰ bezeichnet. Nach Burt ist eine wichtige Eigenschaft der Broker,

¹⁴⁸ vgl. Burt 1992

¹⁴⁹ Der Gatekeeper findet sich ebenfalls in dem gleichen strukturellen Zusammenhang in Beckers art world wieder und beschreibt dort einen Akteur, der in der Distribution von Kunst eine machtbasierte Rolle vertritt und den Zugang zu bestimmten Ressourcen, insbesondere in der Distribution von Kunstwerken durch Self-Support oder Patronage im Netzwerk kontrolliert (vgl. Becker 2008, S. 93ff.).

dass sie ihre Handlungsstrategien unter der Berücksichtigung oder dem Einfluss von Macht planen und ausführen. Die Brokerposition wird in der musikalischen Praxis unter anderem als Multiplikator bezeichnet. So basieren internationale Verbandsstrukturen häufig auf nationalen Sektionen, die wiederum in Deutschland in Sektionen der Bundesländer unterteilt sind. Die Kommunikationsflüsse laufen über die jeweiligen Akteure. Beispielsweise werden Informationen auf einer Konferenz des Internationalen Musikrates über einen Vertreter des Deutschen Musikrates in seiner Funktion als Broker zu den Vertretern der jeweiligen Landesmusikräte getragen. Die Information wird folglich „multipliziert“ und in jedes Bundesland übertragen.

Des Weiteren gibt es das Theorem der sozialen Einbettung¹⁵¹, ein Konzept, das auf Mark Granovetter zurückgeht und die Position und Handlungsmöglichkeiten von Identitäten in ihrem strukturellen Umfeld beschreibt. *„Einbettung bedeutet, einem bestimmten Set an Einflussnahmen ausgesetzt zu sein, nur bestimmte Möglichkeiten zu besitzen, in ablaufende Prozesse zu intervenieren – nämlich je nach dem, über welche Pfade man an diesem Geschehen beteiligt ist – und eine ausschnitthafte positionsabhängige Perspektive auf die relationalen und prozessualen Konstellationen einzunehmen.“*¹⁵² Ein Akteur ist in ein soziales Netzwerk strukturell eingebettet. Die Kontakte und die Konstellation der ihn umgebenden Kontakte bestimmen zu einem gewissen Grad sein Handeln. In Granovetters Werk wird zudem das Phänomen beschrieben, dass insbesondere in wirtschaftswissenschaftlichen Zusammenhängen die Einteilung in Mikro- und Makrozusammenhänge nicht ausreicht, um das menschliche Verhalten und Handeln zu erklären. Wird hingegen die soziale Einbettung berücksichtigt, ermöglicht dies sowohl das rationale Verhalten der Individuen auf der Mikroebene, den Einfluss der Umwelt auf der Makroebene, als auch das direkte strukturelle Umfeld¹⁵³ mit in die Analyse zu integrieren. *„Das Netzwerk stellt ein umgebendes Milieu für Beziehungen dar, das deren Entstehung, Aufrechterhaltung und konkrete Gestaltung durch die verbundenen Akteure bedingt. Die Einbettung von Beziehungen kann als lokale Struktureigenschaft des Netzwerks operationalisiert werden.“*¹⁵⁴ Peper leitet aus diesem Konstrukt eine durch die Relationale Soziologie geleitete

¹⁵⁰ vgl. Burt 2004, S. 355

¹⁵¹ vgl. Granovetter 1985, S. 481-510

¹⁵² Häußling 2010, S. 70

¹⁵³ Ergänzend sei an dieser Stelle erwähnt, dass auch der Neo-Institutionalismus als ein theoretischer Ansatz der Organisationstheorie Funktionsweisen und Dynamiken im Sinne einer Einbettung in Netzwerken erklären kann. Organisationen gleichen ihre Strukturen aufgrund von sogenannten Isomorphismen in den Netzwerken an, wobei ein solcher Isomorphismus insbesondere aufgrund der drei Parameter Zwang, Mimese und normativen Druckes geschehen kann (vgl. DiMaggio & Powell 1983, S. 150 ff.).

¹⁵⁴ vgl. Diaz-Bone 2006

Art zu Denken ab. „[Bei sozialer Einbettung] geht es um eine allgemeine ‚relationale‘ Denkweise, also um ein ‚Denken in Netzwerken‘. Dieses Denken beinhaltet die Annahme, dass nahezu alle weltlichen Dinge über irgendeine Art von Beziehungen verfügen, die sie „in Relation“, also in Verbindung, miteinander setzen. So betrachtet kann kein Gegenstand, keine Person, keine Gruppe, kein Ort sowie kein Sektor als von seiner Umwelt isoliert betrachtet werden.“¹⁵⁵ Sämtliche Handlungen und Relationen im Musiksektor stehen miteinander auf den verschiedenen Ebenen im Zusammenhang und wirken aufeinander ein. So beeinflusst der in der Landeshauptstadt ausgetragene Internationale Joseph Joachim Violinwettbewerb nicht nur die teilnehmenden Nachwuchsviolinisten oder die Teilnehmenden seines Schulprogramms. Er beeinflusst auch den Musikliebhaber, der – überspitzt formuliert – sein Erspartes für das Finalkonzert ausgibt. Zudem sind alternative Pfade über verschiedene Knoten möglich, die als indirekte Relationen bezeichnet werden. Je nachdem wie das strukturelle Umfeld eines solchen Projektes konstruiert ist, werden auch die Kinder der Gasteltern dieses Wettbewerbs dadurch beeinflusst, da sie Violinunterricht bekommen. Dieses Beispiel soll den systemischen Ansatz von Harrison Whites Theorie verdeutlichen. Es soll zeigen, wie eine Institution und ihre Relationen weit über die mit ihr direkt vernetzten Akteure wirken.

Im folgenden Kapitel werden hierzu die theoretischen Grundlagen und Abstraktionsmöglichkeiten solcher Vernetzungsprozesse beschrieben. Anschließend wird diese Theorie auf den Musiksektor von Niedersachsen angewendet.

¹⁵⁵ Peper 2016, S. 106

4.3 Die vernetzte Welt von Harrison White

Wie bereits oben erwähnt, ist die Integration kultureller Aspekte in die Netzwerkanalyse, im Gegensatz zu den rein strukturalistischen Perspektiven, ein Wesensmerkmal von Whites Denken. Dadurch werden Netzwerke dynamisch betrachtet und Netzwerkbildungen als ein Prozess in einem sozialen Raum erforschbar. *„In this point of view [...] the very terms or units involved in a transaction derive their meaning, significance, and identity from the (changing) functional roles they play within that transaction. The latter, seen as a dynamic, unfolding process, becomes the primary unit of analysis rather than the constituent elements themselves.“*¹⁵⁶

„Identity & Control – How Social Formations emerge“ ist das Hauptwerk der soziologischen Theorie von Harrison C. White. Der folgende Abschnitt handelt von sozialen Prozessen und erläutert die netzwerkanalytische Denkweise im Allgemeinen sowie im Speziellen die Begriffe, Werkzeuge und Instrumente aus „Identity & Control“, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit relevant sind. Kritisch sei an dieser Stelle angemerkt, dass White in seinem Theorieentwurf *„konsequent phänomenorientiert“*¹⁵⁷ vorgeht und in seinem Ansatz sehr *„unterschiedliche Einzelstudien zur Entwicklung von generalisierten Konzepten“*¹⁵⁸ nutzt. Dadurch lassen diese Konzepte teilweise eine Kohärenz vermissen. Eine Anwendung auf einen sozialen Kontext, wie die Beziehungen in einem Forschungsfeld mit Whites Vokabular zu benennen und zu interpretieren, ist demnach nur nach dem Baukastenprinzip möglich. Dies bedeutet, dass für jeden zu betrachtenden Kontext ein spezifisches Set an Begriffen, Werkzeugen und Instrumenten aus „Identity & Control“ zusammengestellt wird, um dem Anspruch der systematischen Betrachtung, der Analyse und Interpretation desselben zu genügen. Zudem werden in dieser Forschungsarbeit die passenden Theoriebausteine von „Identity & Control“ durch weitere Theoreme der Sozialen Netzwerkanalyse ergänzt sowie durch eigene Interpretationen auf Basis der erhobenen Daten weitergeführt: Auf diese Weise werden die Mechanismen und Funktionsweisen Sozialer Formationen erkannt und offengelegt. Diese sind in einem begrifflichen Raster verschiedener Abstraktionsgrade fassbar, sodass Vergleiche unter den Akteuren oder innerhalb von Institutionen, zwischen Institutionen und verallgemeinernd möglich werden. Diese Realitätskonstruktion bezieht theoretische Konstrukte weiterer Netzwerkforscher mit ein. So lassen sich die weiter oben erwähnten Ergebnis-

¹⁵⁶ Emirbayer 1997, S. 287

¹⁵⁷ Schmitt/Fuhse 2015, S. 3

¹⁵⁸ ebd.

se von Milgram, Burt oder Granovetter sowie Kadushins Soziale Zirkel in Whites in „Identity & Control“ beschriebenes Konzept integrieren, um auch relationale Prozesse in Situationen sozialer Einbettung oder in Bezug auf das Handeln eines Brokers zu beschreiben.

Zu Beginn des folgenden Abschnitts werden die Grundlagen sozialer Organisation, das heißt die Eigenschaften des sozialen Raums als Basis sozialer Prozesse beschrieben. Im Anschluss wird auf die „Akteure“ – in Whites abstrahierten Vokabular die Identitäten – und auf deren Bestrebungen in Netzwerkbildungsprozessen – nach White „Kontrollversuche“ – eingegangen. Unverzichtbar sind hierbei die sozialen Erklärungen für Unsicherheit – „Kontingenz“, „Ambage“ und „Ambiguity“ – im Kontext von Whites Theorie, da diese eine Handlungsbasis für die Kontrollversuche darstellen. Zudem werden folgende Charakteristika Sozialer Formationen oder Netzwerktypen beschrieben: die Disziplinen, die Netdoms und die Catnets. Es wird auf die Arten der Beziehungen eingegangen, und wie sich die Identitäten miteinander vernetzen („coupling“) oder Netzwerkverbindungen beenden („decoupling“). Diese sind die grundlegenden Aspekte von Whites Theorie, da sich mit ihnen ein konzeptionelles systemisches Bild des Sektors generieren lässt, um die in der Analyse offengelegten Prozesse zu verstehen.

*„Euphemisms – world, school, society, and so on – are often used for population, which is possibly the most deceptive term in social sciences, just because it seems so obvious: ‚this set of people here‘. But a population of Identities, each seeking control is, through these struggles, coming to specify its own social space, rather than boundaries being imposed arbitrarily, as an observer is tempted to do.“*¹⁵⁹ White beschreibt, welchen Prozessen die Netzwerkbildung Sozialer Formationen zugrunde liegt. Er kritisiert die Beschreibungen in den Sozialwissenschaften als Euphemismus und legt dar, warum diese Beschreibungen nicht ausreichen, um eine Soziale Formation, das heißt eine Population von Identitäten und die ablaufenden sozialen Prozesse zu erklären. Im Gegensatz zu anderen soziologischen Theorien, in denen die jeweilig zu untersuchenden Akteure, Personen oder Institutionen bereits vorausgesetzt werden, beginnt die Vorstellung in Whites Universum mit einem „sozialen Vakuum“, einem sozialen Raum, welcher ausschließlich durch Kontingenzen, also Unsicherheiten und Unwägbarkeiten, charakterisierbar ist. Gelangt die erste zu betrachtende soziale Einheit in diesen Raum, fängt sie an, diesen Raum zu

¹⁵⁹ White 2008, S. 24

scannen und versucht, sich in ihm zu verorten. Ihre Position ist also keinesfalls vorgegeben, sondern ergibt sich erst im Verlauf dieses Prozesses. Da keine weiteren Anhaltspunkte oder Vergleichsmaßstäbe außer dem Raum selbst für ihre Verortung existieren, startet sie dieses Programm fortlaufend aufs Neue, bis eine zweite Einheit auf der „Bildfläche“ erscheint. Die zweite soziale Einheit agiert in gleicher Weise. Sie scannt ihre Umwelt, registriert aber dabei die andere Einheit und versucht, sich anschließend unter Einbeziehung dieser Information selbst in dem Raum zu verorten. Zugleich erhält auch die erste Einheit Informationen zum Neuzugang und kann ihr Programm unter diesen neuen sozialen Rahmenbedingungen ein weiteres Mal starten. Diesmal stößt sie neben dem bloßen Raum auf die andere Einheit, an welcher sie sich im Verortungsprozess orientieren kann. Je mehr soziale Einheiten auf der Bildfläche erscheinen, desto komplexer sind ihre jeweiligen Verortungsmechanismen angelegt – Harrison White bezeichnet diesen Vorgang als Social Footing. *„Such footing is a position that entails a stance, which brings orientation.“*¹⁶⁰ An dieser Stelle sei daran erinnert, dass sich die sozialen Einheiten in diesen Prozess deswegen integrieren, weil die Verortung in einem sozialen Raum zugleich Orientierungspunkt für sie ist. Andernfalls ließen sich in einem sozialen Raum keine weiteren Strukturen aufbauen, da die Sinnhaftigkeit von Strukturen an eine auf Orientierung basierende Vorstellung des Raums gekoppelt ist. Ohne Orientierung wäre keine sinnhafte Kommunikation möglich. *„Consequently, without footing, identities would jump around in a social space without meaning and thus without communication.“*¹⁶¹ White versteht das Social Footing als Beginn sozialer Aktivität.

Zur Erklärung von Whites soziologischer Denkwelt sind insbesondere die Tätigkeiten während der Verortungsbestrebungen und die Beschaffenheit der sozialen Einheiten von Interesse. Die oben beschriebene Tätigkeit des – simplifiziert ausgedrückt – „Scannens“ oder des passiven Registrierens der Umgebung während des Footings nennt White Kontrolle¹⁶². Die Konstruktion der sozialen Einheit wird von ihm als Identität¹⁶³ benannt. Identität und Kontrolle sind die *„two primitives of the theory“*¹⁶⁴, durch die sämtliche soziale Prozesse initiiert werden. Dieses Zusammenspiel ist die Grundlage für das Bilden von Beziehungen zwischen den Identitäten und somit Basis für die Netzbildung. *„[Once] triggered, identities seek control and continue to seek it, first here*

¹⁶⁰ White 2008, S. 1

¹⁶¹ ebd.

¹⁶² eigene Übersetzung ins Deutsche, im Amerikanischen als „control“ bezeichnet

¹⁶³ eigene Übersetzung ins Deutsche, im Amerikanischen als „identity“ bezeichnet

¹⁶⁴ White 1992, S. 16

*and then there, while several other identities in contact with any given identity are doing the same. Social organization is both means and bar to control.*¹⁶⁵ Organisiert sich das Soziale, dann beeinflussen auch diese Strukturen die Kontrollversuche der übrigen Identitäten und somit auch den Prozess weiterer Identitätsbildungen. *„Die Suche nach ‚control‘ ist die Erklärung für das Verhalten, welches einerseits aus der strukturellen Verortung resultiert und andererseits aktivem Wirken des Einzelnen unterliegt.*¹⁶⁶

In dem sozialen Raum konstituieren und beeinflussen sich Identitäten, Kontrollbemühungen und Kontingenz jeweils gegenseitig. Kontingenz ist ein „type of uncertainty“¹⁶⁷ in sozialen Räumen und gestaltet sich somit als ein die Orientierung der Identitäten beeinflussender Faktor. Je mehr Kontingenz einem Raum durchflutet, desto vielfältiger gestaltet sich der Prozess des Footings. Gibt es in einem Raum relativ wenig Kontingenz, so geben die Strukturen den Identitäten Orientierung und Sicherheit in ihrem Handeln. Auch für Stegbauer sind die Kontrollversuche ein wesentlicher Punkt der Identitätskonstruktion: *„Mit ‚control‘ ist das ganze Spektrum an Anstrengungen gemeint, das Akteure unternehmen, um Unsicherheiten (uncertainties) und Unwägbarkeiten (contingencies) zu reduzieren.*¹⁶⁸

White differenziert hierbei drei verschiedene Arten von Unsicherheit, die sich gegenseitig bedingen, also nicht unabhängig voneinander betrachtet werden können: Es handelt sich um das soziale Ambage, kulturelle Ambiguität und die bereits erwähnte Kontingenz. Mit dieser Unterscheidung lassen sich Aussagen über die Dynamik von Strukturen in sozialen Räumen treffen, beispielsweise im Hinblick auf soziale und kulturelle Aspekte. *„Ambage is the uncertainty referring to social relations and ambiguity the uncertainty referring to meaning. Both relate to stochastic environments through contingency.*¹⁶⁹ Ambage beschreibt also die Unsicherheit auf sozialer Ebene und die „Beschaffenheit“ von Strukturen. So ist das Ambage hoch, wenn die sozialen Strukturen als Reaktion auf diese Art der Unsicherheit „einfrieren“ und starr werden, also wenig dynamisch sind. Christian Stegbauer beschreibt mit „social Ambage“¹⁷⁰ die Möglichkeiten der indirekten Beeinflussung anderer, die Beeinflussung über indirekte Pfade im Netzwerk. Ein Beispiel für Strukturen in einem hohen sozialen Ambage wäre ein staatlicher Verwaltungsapparat. Die Strukturen sind klar definiert und haben sich in der Praxis soweit bewährt, dass sie nur schwer geändert werden können. Die Prozesse, die in diesen Strukturen ablaufen,

¹⁶⁵ White 1992, S. 16

¹⁶⁶ Stegbauer 2010, S. 113

¹⁶⁷ White 2013, S. 138

¹⁶⁸ Stegbauer 2010, S. 113

¹⁶⁹ White 2013, S. 138

¹⁷⁰ Stegbauer [Zugriff 10.04.2015]

sind zu großen Teilen determiniert. Dies ist nur möglich, wenn wenige (kulturelle) Faktoren auf die Identitäten einwirken können, und die Erwartungen aufgrund der Beurteilungsfähigkeit der strukturellen und sozialen Umgebung realistisch sind. Hier herrschen eher festgefahrene Strukturen und Prozesse der Netzwerkbildung lassen sich dementsprechend nur unflexibel gestalten. Dieser Zustand ist abhängig von der Ambiguität in diesem Raum, denn wenn das Ambage hoch ist, dann ist per definitionem¹⁷¹ die Ambiguität verhältnismäßig niedrig. Ambiguität beschreibt die Unsicherheit auf kultureller Ebene. Ist die Ambiguität hoch, so ist zugleich – als „soziale Reaktion“ – der Einfluss von kulturellen Aspekten auf die Netzwerkstrukturen hoch, zu sehen etwa an der Gründung eines Vereins in einem weitgehend unbekanntem sozialen Raum. Der Verein muss sein Beziehungsnetz erst noch aufbauen. Wie dieses in seiner Umwelt passieren wird, hängt von vielen zumeist nicht vorhersehbaren Faktoren ab. Wenn Roger Häußling davon schreibt, „kulturelle Ambiguität“ zu reduzieren, dann meint er damit weniger Aspekte von Beziehungen offen zu lassen und so gleichzeitig die Flexibilität für Interpretationen zu reduzieren, um soziale Manöver (Social Ambage) besser planen zu können.¹⁷² Folglich ist Ambiguität eine Art von Komplexität der vorhandenen Netzwerkstrukturen und Ambage die deterministische Manövrierfähigkeit im Rahmen dieser Strukturen. Je übersichtlicher das strukturelle Gefüge, desto vorausschauender können die Identitäten in diesem Gefüge ihr Handeln planen. Aus der Perspektive eines zu untersuchenden Netzwerkes geht es nicht zuletzt darum, das auf die jeweilige Situation angepasste Verhältnis der beiden Unsicherheiten zu erreichen. So wie das Ambage auf der einen Seite für festgefahrene Strukturen steht, so geht auf der anderen Seite eine hohe Transparenz mit einem strukturellen Gefüge einher, welches soziale Manöver stark vereinfacht. In Analogie funktioniert Ambiguität auf kultureller Ebene. Eine Vielzahl an kulturellen Anschlussoptionen steht auf der einen Seite für eine „Verwirrtheit“, auf der anderen Seite für innovative Verknüpfungsmöglichkeiten von Identitäten, da in den betrachteten Räumen auch Beziehungen zustande kommen, die zwischen verschiedenen Netzwerken neue Zugänge konstruieren.

Die dritte Unsicherheit ist die Kontingenz. Für Boris Holzer lautet *„der gemeinsame Bezugspunkt von Identität und Kontrolle [...] Kontingenz“*.¹⁷³ Da sich die drei Phänomene auf gleicher Ebene gegenseitig beeinflussen, und jedes nicht ohne die anderen beiden gedacht werden kann, lautet der gemeinsame Bezugspunkt von Kontrolle und Kontingenz

¹⁷¹ White 1992, S. 107f.

¹⁷² vgl. Häußling 2010, S. 73 und S. 75

¹⁷³ Holzer 2006, S. 84

Identität. Die Aggregationsebene und der Maßstab dieser Identitäten spielen hierbei keine Rolle. So kann im Zusammenhang mit Identitäten sowohl ein Mensch, aber auch eine Institution, Bundesland oder Nationalstaat gemeint sein, je nachdem, auf welcher Ebene die Identität in dem Beobachtungsfokus steht, oder aus welcher Beobachtungsperspektive der Forscher selbst blickt, um bestimmte Fragestellungen im sozialen Raum zu untersuchen. *„Social network theory is about describing, accounting for, or even predicting interactions between social units that could be people, groups, organizations, countries, ideas, social roles or just about any social entity that can be named.“*¹⁷⁴

Die Identitätsbildung findet in dem von Kontingenzen geprägten Ambiente statt. *„Ständig gibt es Änderungen, ständig kommt es zu situativen Differenzen, zu Differenzen zwischen Kontrollbemühungen und erst durch diesen ständigen Zwang zu Reaktionen auf die einströmenden Kontingenzen der physikalischen Umwelt oder auch anderer Kontrollbemühungen kommt es zu einer immer stärker werdenden Verdichtung von Identität.“*¹⁷⁵

Im Verlauf des oben erwähnten Prozesses des Footings entwickeln sich die Identitäten, indem permanent Daten durch die Prozesse des Scannens gespeichert und verarbeitet werden, und im gleichen Zug diese Daten archiviert oder gelöscht werden, damit die „soziale Festplatte“ jeder Identität zu jeder Zeit genügend Speicher für den weiteren Informationsfluss zur Verfügung hat.

Zudem wird die Identitätsbildung in vier Stufen beziehungsweise Ebenen unterteilt, die jeweils verschiedene Aspekte im Identitätsprozess hervorheben und teilweise in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen. Die erste Stufe wird der Sinnebene von Kontrollbemühungen zugeordnet. Im Verlauf des Footings definieren sich die Identitäten über deren Einbettung im strukturellen Kontext ihrer Umgebung zu einem bestimmten Zeitpunkt, welches wiederum ihr Handeln beeinflusst. Dieser Prozess hat die Positionierung der Identität im Netzwerk zur Folge, von welcher aus sie zu handeln imstande ist. *„Diese elementare Einbettung eines Akteurs in ein konkretes Netzwerk führt dazu, dass ihm nur ein bestimmtes Set an Handlungs-, Kommunikations- und Deutungsmöglichkeiten zur Verfügung steht; denn dieses Set ist positionsbedingt.“*¹⁷⁶

¹⁷⁴ Kadushin 2012, S. 202

¹⁷⁵ Schmitt 2009, S. 239

¹⁷⁶ Häußling 2010, S. 9

„Die zweite Stufe bringt die an eine konkrete Position geknüpften Erwartungshaltungen ins Spiel. White nennt diese Stufe bildlich ‚face‘, ein Gesicht besitzen bzw. wahren.“¹⁷⁷ Die Position wird in Relation zu den anderen im Netzwerk befindlichen Identitäten begriffen, die gemeinsam als Soziale Formation ihr „Gesicht“ besitzen. Vergleichbare Konzepte wären das Image einer Firma oder die Bedeutung eines Marktes, welcher sich aus mehreren Unternehmen konstruiert. Diese Identitätsstufe wird losgelöst von Netzwerkkontexten betrachtet und ihre Position wird nur über die Erwartung anderer Identitäten bestimmt.

„This third sense of Identity arises from the central fact of social organization: each human lives switching among netdoms.“¹⁷⁸ Hier geht White auf eine weitere Eigenschaft von Identitäten ein, dem „switching“ in verschiedene Netzwerkkonstrukte. Die Netdom¹⁷⁹ wird in diesem Beispiel als ein sozialer Raum erwähnt, in dem eine hohe Dynamik an Strukturbildungen vorherrscht. Die Akteure switchen von einer Netdom in die nächste und prägen mit dieser Handlung sowohl die jeweiligen sozialen Räume als auch ihre Identität, auf der weitere Handlungsimpulse aufbauen weiter aus. „Die dritte Identitätsstufe ergibt sich daraus, dass Akteure in mehr als nur einem Netzwerk spezifische Positionen annehmen, ganz im Sinne von Simmels „Kreuzung sozialer Kreise“. Für White sind es gerade die sich aus den verschiedenen positionsbedingten Erwartungshaltungen ergebenden Spannungen, welche die Identitätsbildung dieser Stufe begünstigen.“¹⁸⁰ Diese Spannungen ergeben sich aus dem prozesshaften Footing und dem unflexiblen, netzwerkübergreifenden „Face“ sowie den Positionen der Identitäten in den verschiedenen Netzwerkkontexten. Hier kommt es zu Datenverlusten. „This is Identity from frictions and errors across different social settings.“¹⁸¹

White versteht die vierte Stufe von Identitätsbildung die dem Identitätsbegriff im allgemeinen Sprachgebrauch am ähnlichsten. Häußling dagegen beschreibt sie als die Biografie eines Akteurs und geht zugleich auf die Relationen des Akteurs zu anderen Akteuren ein: „Die letzte Stufe stellt die Lebensgeschichte eines Akteurs dar. Hier kommt dem narrativen Aspekt eine besondere Bedeutung zu; denn es sind die Stories, die eine inhaltliche Klammer um das Sammelsurium an unterschiedlichsten Prägungen des Akteurs durch

¹⁷⁷ Häußling 2010, S. 71

¹⁷⁸ White 2008, S. 10-11

¹⁷⁹ Eine detaillierte Beschreibung des Begriffs wird in Kapitel 4.3.4 dargestellt.

¹⁸⁰ Häußling 2010, S. 71

¹⁸¹ White 2008, S. 10

*wechselnde Netzwerke und seinen Möglichkeiten, eine je aktive Position zu beziehen, legen.*¹⁸² Zudem ist es die Rationalisierung im Rahmen der Selbstreflexion, also auch ein subjektiver Aspekt der Identitätskonstruktion, welche die Spannungen bis zu einem gewissen Grade auflöst und Raum für weitere identitätsbildende Prozesse gibt.

Der Prozess des sozialen Handelns hängt somit zum einen von dem Ambiente des sozialen Raumes und zum anderen von der Beschaffenheit der Identitäten ab. Mit den Kontrollbemühungen bewegen sich die Identitäten in Richtung eines angestrebten Gleichgewichts und einem angestrebten Auflösen aller konstituierten Spannungen, welche durch das Einwirken von Kontingenzen und der Einbettung beeinflusst sind.

Mit den zentralen Begriffen Identität, Kontrolle und Kontingenz sind die wichtigsten Aspekte des „Betriebssystems“ des Sozialen in Whites Universum beschrieben. Bevor in dem nächsten Kapitel verschiedene Typen von Netzwerken dargestellt werden, wird das Theorem der Sozialen Zirkel¹⁸³ erläutert. In dem von Kadushin entwickelten Konzept werden übergreifende Bereiche wie Regionen, Verdichtungen und Knotenpunkte beschrieben, die ein weiteres Feld an Akteuren mit einbeziehen, um eine grobe Einordnung der zu beobachtenden Sozialen Formationen vorzunehmen. Ebenfalls lassen sich die verschiedenen Netzwerktypen Whites in dieses übergreifende Konzept einordnen. Daher werden diese anschließend dargestellt und ihre jeweils verschiedenen Aspekte für Beziehungsbildungen und für das Handeln der Identitäten beschrieben. Wird eine Soziale Formation einem Netzwerktyp zugeordnet, reduziert sich zugleich die Komplexität im sozialen Raum, weil die Relationen anhand der dem jeweiligen Typ zugeordneten Aspekte analysiert und somit weitere Aspekte aus dem Fokus genommen werden. Das darauf folgende Kapitel behandelt abschließend Whites Erklärungen für Relationen. Er gibt den Beziehungen den Namen von Stories und drückt damit aus, dass Relationen in „Identity & Control“ Narrative sind, denn nur so wird die theoretische Erfassung von Relationen der Komplexität im sozialen Raum gerecht.

Kadushin beschreibt Soziale Zirkel in Abgrenzung zur einer Gruppe. *„To be clear, a circle is not a „group“. It has neither clear boundaries nor a formal leadership. Rather, it is a denser region, not necessarily a totally connected segment of a network.*¹⁸⁴ Es handelt

¹⁸² Häußling 2010, S. 9

¹⁸³ vgl. Kadushin 2012, S. 125

¹⁸⁴ ebd., S. 125

sich nicht um Gruppen, denn einer Gruppe ist eine definierte Anzahl von Akteuren zugeordnet. Dieses Konzept baut auf Simmels Idee der Sozialen Kreise¹⁸⁵ auf. Soziale Zirkel definieren sich über verschiedene Charakteristika. Für Kadushin ist das Prinzip der „Propinquity“ ein wichtiger Faktor für den Zusammenschluss von Akteuren zu einem Netzwerk, da dem Ort eine Rolle in sozialen Prozessen zukommt. *„Nodes are more likely to be connected with one another, other conditions being equal, if they are geographically near to one another.“*¹⁸⁶ Für Niedersachsen bedeutet dieser Sachverhalt, dass das Bilden Sozialer Zirkel in einer Region, einer Stadt oder einer Straße auch von den jeweiligen Standortbedingungen beeinflusst wird. So kooperiert beispielsweise der Feuerwehrmusikzug des Landkreises Nienburg mit der Gemeinde und der Sparkasse vor Ort, und auch das Publikum besteht hauptsächlich aus den Bewohnern aus Nienburg.¹⁸⁷ Ein weiteres Beispiel ist die Kirchenmusik in Celle, die sich ausschließlich aus ihrer Gemeinde heraus mit ihren Chören, Singschulen¹⁸⁸ und Gottesdiensten konstituiert.

Auch das Prinzip der Homophilie ein wichtiger Faktor für die Existenz Sozialer Zirkel und dafür, warum sich Strukturen in verschiedenen Räumen akkumulieren. Homophilie bedeutet nach Kadushin, dass sich „Gleiches zu Gleichem“ gesellt. Je mehr Attribute wie etwa Werte, Ideen und Einstellungen die Akteure gemeinsam haben, desto stärker ist die soziale Bindung zwischen ihnen. *„The circles are formed when the principle of homophily results in units associating because they have a number of different attributes in common.“*¹⁸⁹ Ein Ensemble¹⁹⁰ oder von Förderinstitutionen initiierte Projekte im Musikbereich, auch Festivals oder die Liebhaber zeitgenössischer Musik sind Beispiele Sozialer Zirkel aus dem Musikleben in Niedersachsen. Die Projekte fokussieren die Teilnehmer auf das zu erreichende Ziel des Projekts. Sie sind eingebettet in den Gesamtkontext des niedersächsischen Musiklebens, halten Relationen zu weiteren Akteuren wie etwa den Medien oder den KMUs, die als Dienstleister für die Projekte aktiv sind. Der Kernbereich besteht zumeist jedoch aus einem kleinen Kooperationsverbund, der sich der Umsetzung des Projektes verpflichtet hat und dadurch dem Prinzip der Homophilie folgt. Ähnlich sieht die Situation bei Festivals aus. Da Festivals zumeist in Intervallen stattfinden, unterscheiden sie sich im Wesentlichen in der zeitlichen Dimension von der klassischen Projektarbeit.

¹⁸⁵ vgl. Kapitel 4.1

¹⁸⁶ Kadushin 2012, S. 18

¹⁸⁷ vgl. FW, S. 14f.

¹⁸⁸ vgl. KM, S. 3

¹⁸⁹ Kadushin 2012, S. 108

¹⁹⁰ vgl. ZM, S. 1

Eine Reduktion von Komplexität¹⁹¹ kann durch eine Rasterung in verschiedene Matrizen erfolgen. Als eine Rasterung hinsichtlich von Gruppenzugehörigkeiten verschiedener Beziehungsgeflechte ist die Einteilung in Soziale Zirkel sinnvoll. Wenn es die Situation im Hinblick auf das systematische Fremdverstehen von Handlungen im Musiksektor erfordert, lassen sich die Sozialen Zirkel in weitere Teilsegmente aufteilen, etwa soziale Räume mit unterschiedlichen Eigenschaften. Dies ist notwendig, wenn die Struktur des Untersuchungsgegenstandes für weitere Analysen zu komplex ist und eine weitere Abstraktionsebene oder eine weitere differenzierte Betrachtung der strukturellen Geflechte die Bedeutung eines solchen Segments verdeutlicht oder zusätzliche Erkenntnisse verspricht. *„One of the major tasks in network theory and analysis therefore is to develop ways of describing and analyzing these clusters or groups and to separate whole networks into smaller meaningful segments.“*¹⁹²

In der Relationalen Soziologie werden soziale Räume betrachtet und die Dynamiken der Netzwerkbildung¹⁹³ in diesen Räumen hinsichtlich der Frage beschrieben, welche „Infrastruktur“ für Netzwerkbildungsprozesse in verschiedenen Netzwerktypen bereitgestellt werden. Im folgenden Kapitel wird in diesem Sinne dargestellt, ob es in einem Raum durch soziale Aktivitäten eher zur Bildung von „starren“ Strukturen kommen wird, die – wenn sie einmal etabliert sind – sich nur schwer neuen Einbettungsprozessen anpassen, oder ob ein Raum die Substanz für dynamische Strukturen bietet, die eine flexible, neuen Kontexten angepasste Netzwerkbildung zulassen. Es wird erklärt, wie und unter welchen sozialen Gegebenheiten sich bestimmte Netzwerktypen entwickeln und welche Funktionsweisen und Mechanismen die sozialen Prozesse in diesen Räumen folgen.

4.3.1 Typen von Netzwerken

Der Untertitel von „Identity & Control“: „How social formations emerge“ lässt bereits vermuten, dass es nicht nur eine generalisierte Form von Netzwerken gibt, sondern dass eher von sozialen (Netzwerk-)Typisierungen unterschiedlicher Art in unterschiedlichen Kontexten gesprochen werden muss. White fokussiert seine Betrachtungen auf soziale

¹⁹¹ vgl. Einleitung

¹⁹² Kadushin 2012, S. 44

¹⁹³ vgl. Häußling 2010, S. 63

Räume und deren Beschaffenheit und weniger auf strukturalistische „Auflistungen“ von Knoten und Kanten: Er unterscheidet diese Räume hinsichtlich ihrer Eigenschaften in Bezug auf Netzwerkbildungen und nennt sie Disziplinen, Catnets und Netdoms. Durch diese unterschiedlichen Spezifizierungen und Konzepte lassen sich die Netzwerkbildung nach kognitiven Aspekten, nach Attributskategorien oder nach Erwartungshaltungen in einem strukturellen Umfeld verdeutlichen und abstrahieren, um Rückschlüsse auf die jeweilige Formation ziehen zu können und sie mit anderen Netzwerkkontexten vergleichbar zu machen. Diese Typisierung sozialer Räume und die damit einhergehende Beschreibung der Substanz im Hinblick auf Strukturbildungsprozesse ist von zentraler Bedeutung für diese Arbeit, da dieser Sachverhalt eine wichtige Grundlage für Netzwerkbildungsprozesse in diesen Räumen darstellt. Soziale Prozesse sind von ihrem jeweiligen Umfeld geprägt und bestimmen zugleich ihr Umfeld. Der soziale Raum beeinflusst und gibt Aufschluss über das Handeln und die Handlungsmöglichkeiten seiner Akteure. Um diesen Zusammenhang simplifiziert und verständlich darzustellen nennt White beispielhaft die Hackordnung, etwa im Hühnerstall. In einer Gruppe von Hühnern regelt die Hackordnung, welches Huhn als erstes fressen und sich die besten Körner reservieren darf. Dies wiederum regelt das Verhalten, das heißt die jeweilige kognitive Einstellung dem Sachverhalt und dem sozialen Umfeld gegenüber. Folglich regelt diese Struktur das Handeln der Tiere. Das Beispiel verdeutlicht außerdem, dass die Grenzen zwischen Sozialen Formationen und Sozialen Räumen fließend sind, denn die Soziale Formation der Gruppe von Hühnern ist durch deren Hackordnung charakterisiert, welche wiederum den sozialen Raum widerspiegelt, der sich durch Funktionsweisen der Hackordnung bestimmen lässt. Die Prinzipien eines solchen, in gewissen Punkten geregelten Handelns lassen sich auf menschliche Gesellschaften übertragen. Diese sind komplexer strukturiert, formieren sich jedoch auch nach bestimmten Mechanismen und Prozessen, die White als Disziplinen bezeichnet: „*Pecking order is accordingly turned into three disciplines.*“¹⁹⁴ Disziplinen bestimmen zu großen Teilen das Handeln der Akteure im Musikbereich. In Niedersachsen spielen außerdem Catnets eine wichtige Rolle, da sich durch sie eine branchenabhängige Rasterung des Sektors darstellen lässt. Als dritte Typisierung sind Netdoms zu berücksichtigen, die zwar zu großen Teilen nur temporär bestehen, in ihnen aber Strukturneuerungen erprobt und anschließend verstetigt werden können, wie es bei Projekten im Musikbereich der Fall sein kann. In den folgenden Kapiteln werden diese Netzwerktypen detaillierter beschrieben und erklärt.

¹⁹⁴ White 1992, S. 33

4.3.2 Disziplinen

Zwei zentrale Punkte für die Analyse und Interpretation Sozialer Räume sind, dass Disziplinen sich miteinander vergleichen lassen, denn „*comparabilities are the foundation of all three genres*“¹⁹⁵, und dass sie als aggregierte Identitäten betrachtet werden können. Diese beiden Punkte hängen unmittelbar miteinander zusammen. Wie bereits erwähnt, sind Soziale Räume von Kontingenzen „durchflutet“. Bietet sich an einem Ort ein Orientierungspunkt, dann können sich die Identitäten an ihm ausrichten und um ihn herum verorten. „*In more concrete terms, belonging to a discipline means having a point of reference to which an identity can turn and look for guidance about how to be and behave.*“¹⁹⁶ Die Identitäten im sozialen Raum, die durch den Footing-Prozess Strukturen aufgebaut haben, wissen, welche Rolle sie in diesen Strukturen zugeschrieben bekommen. Sie wissen demnach auch, wie sie sich zu verhalten haben. Durch diese Gemeinsamkeit hervorgerufen, grenzen sie sich von den übrigen Netzwerkidentitäten ab, ohne sich dabei von ihnen endgültig zu trennen, und institutionalisieren sich so als Disziplin. „*In any given discipline, a specialized valuation ordering defines the boundaries of that discipline and frames the behaviors of the participant actors.*“¹⁹⁷ Diese Emergenz ist Ausdruck und Teil aller ihr angehörigen Identitäten und fungiert somit, wie Häußling schreibt, als eine aggregierte Identität. Von einer aggregierten Identität kann nur gesprochen werden, wenn es reproduzierbare Mechanismen sozialen Handelns gibt, die sich durch die Disziplin konstituieren. „*Each discipline is a mechanism of social action that configures an identity, but only as adapted to some context. It is a discipline of process toward accomplishment from, in, and for that operational environment.*“¹⁹⁸ Die Identitäten in einer Disziplin sind im Verhältnis zu den sie umgebenden Netzwerkstrukturen an derselben Stelle eingebettet. Das bedeutet, dass diese Identitäten in einer strukturell äquivalenten Position verortet sind. „*Akteure in einem Netzwerk sind untereinander strukturell äquivalent, wenn sie ähnliche Beziehungen zu anderen Kategorien von strukturell äquivalenten Akteuren aufweisen.*“¹⁹⁹ An dieser Stelle setzen die Vergleichsmaßstäbe an, und dies macht Whites Disziplinen theoretisch so einzigartig: Aus struktureller Gleichheit entsteht soziales Handeln im Sinne einer Disziplin. „*A discipline emerges in a network population, and its constituent elements are a rather small group of structurally equivalent nodes within that*

¹⁹⁵ White 2008, S. 95

¹⁹⁶ Azarian 2005, S. 101

¹⁹⁷ ebd., S. 104

¹⁹⁸ White 2008, S. 66

¹⁹⁹ Schmitt/Fuhse 2015, S. 35

*population. A discipline, in other words, is normally made up of an handful of actors who are similarly positioned within the overall structure of their embedding context. On the basis of this structural similarity, these nodes make up a distinguishable compound entity.*²⁰⁰

Das Hauptaugenmerk der Disziplinen liegt auf den kognitiven Aspekten, die die Akteure in einer Disziplin gemeinsam haben. Diese Gemeinsamkeiten einer Identitäten-Gruppe repräsentieren den Anlass zu Handeln im Rahmen dieser Sozialen Formation. Somit werden auch Soziale Aspekte in einer Disziplin betont. Da der Prozess der Konstruktion einer Disziplin aus sich selbst erwächst²⁰¹, bedarf es auch keiner Autorität, die eine mögliche Abweichung von dem Handeln in dieser Sozialen Formation sanktioniert. Der Einfachheit halber wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit der Begriff Wunsch beziehungsweise Absicht für die Beschreibung kognitiver und sozialer Aspekte verwendet, da der Begriff einer Absicht, die mehrere Identitäten gemein haben, diesen Sachverhalt im Deutschen näherungsweise beschreibt. Die Bedeutung dieser Implikation geht allerdings über die Bedeutung einer Absicht hinaus: Im Rahmen von „Identity & Control“ müsste diese Absicht zugleich ausgehend von allen Identitäten innerhalb der Disziplin konstruiert sein. Hinter diesem Absichts-Gedanken verbirgt sich ein sozialer Prozess, der den drei Disziplininstypen angepasst und mitgedacht wird: *„Disciplines build around commitments that constrain constituent identities [...]. Disciplines are concepts about processes rather than about structure in sociocultural life.*²⁰² Dieser letztere Gedanke wird unten weiter spezifiziert.

Bevor die Prozesse in Disziplinen beschrieben werden, wird im Folgenden auf die Begrenzung einer Disziplin durch kognitive Gemeinsamkeiten in einer Formation eingegangen. Zum besseren Verständnis lassen sich verschiedene Beispiele aus der Praxis nennen: Das Soziale formierte sich seit je her in „Arbeitsgruppen“²⁰³, um gemeinsam den Herausforderungen des Lebens zu begegnen. Prominentes Beispiel sind Arbeitsgruppen, die sich bereits in der Steinzeit zur Jagt gebildet haben. Durch Interesse und das Bedürfnis Nahrung zu bekommen, bildeten sich Netzwerke der Arbeitsteilung in denen für die verschiedenen Akteure verschiedene Rollen ausgehandelt wurden, um das Ziel Beute zu erlegen möglichst effektiv zu erreichen. Jahrtausende später, zur Zeit der

²⁰⁰ Azarian 2005, S. 100

²⁰¹ vgl. Kapitel 4.3

²⁰² White 2008, S. 8

²⁰³ vgl. ebd., S. 66

Hanse, wäre ein entsprechendes Beispiel auf die Märkte der verschiedenen Zünfte übertragbar. Die Gesellschaften in Europa lebten nun in Städten mit vergleichsweise komplexen Strukturen. Innerhalb dieser Strukturen bildeten sich die Zünfte, basierend auf ihren unterschiedlichen ständischen Körperschaften zur Wahrung gemeinsamer Ziele und Interessen. Eine mögliche Absicht, die Gruppen von Goldschmieden in ihrer Zunft gemeinsam hatten und sie als Disziplin auszeichnete, war beispielsweise Gold so hochwertig wie möglich zu schmieden. Diese Absicht findet sich in verschiedenen Handwerksstätten wieder, unter anderem deswegen, da auch die Wahrscheinlichkeit ökonomischen Wohlstands mit dem Verkauf von qualitativ hochwertigen Schmiedeartikeln verbunden ist.

Diese kognitiven und sozialen Elemente treten in unterschiedlichen Ausprägungen auf. So kann die Absicht und damit auch die Mechanismen innerhalb einer Disziplin weiter differenziert werden. „*Each discipline is a local status system with different bases of valuation and different systems of ties.*“²⁰⁴ White spezifiziert, wie Häußling schreibt, diese „*aggregierte[n] Identitäten bzw. relationale Formationen*“²⁰⁵ in drei Formen des Auftretens: Interface, Council und Arena.

Interface beschreibt ein gedankliches Gebäude, in dem die Identitäten den Wunsch nach Qualität in Bezug auf die jeweilige Soziale Formation hegen. Diesem Wunsch leisten sie durch den Kontroll-Prozess „to commit“²⁰⁶ folge, oder wie durch Schmitt/Fuhse ins Deutsche übersetzt als „*Bindung an den Produktionsprozess*“²⁰⁷. Ein Beispiel, welches das Interface verdeutlicht, ist die oben erwähnte Goldschmiedezunft, die durch die Produktion und durch den Wunsch, diese qualitativ hochwertig zu gestalten, ‚diszipliniert‘. Zugleich treten Käufer dieser Produktion in dem sozialen Raum, etwa einer Stadt, auf, welche die Absicht verfolgen, ein qualitativ hochwertiges Produkt zu erwerben und diesem Interface ebenfalls zugerechnet werden. Also sind sowohl die Verkäufer als auch die Käufer an den Produktionsprozess geschmiedeten Goldes gebunden. Betrachtet man nun einen einzelnen Betrieb, lassen sich anhand dieser Vergleichsmaßstäbe von der gesamten Zunft auf den Betrieb im Verhältnis zu anderen Betrieben übertragen. Hier wird deutlich, dass Vergleichsmaßstäbe eine wichtige Ausprägung Sozialer Formationen sind. Denn ob das Gold gekauft wird oder nicht bestimmt der Bewertungs- und Vergleichsmaßstab der Qualität: Der Käufer wird die Betriebe hinsichtlich ihrer Qualität bewerten

²⁰⁴ White 2008, S. 64

²⁰⁵ Häußling 2010, S. 10

²⁰⁶ vgl. Schmitt/Fuhse 2015, S. 73

²⁰⁷ vgl. ebd.

und seine Kaufentscheidung treffen, und die Verkäufer lassen sich nur der Disziplin hinzurechnen, wenn sie die Qualität produzieren können. Die Disziplin Interface würde in diesem Falle im sozialen Raum der beobachteten Goldschmiede stattfinden, in dem Schmiede und Käufer aufeinandertreffen. Somit wird auch der Begriff verständlicher, denn *„an interface mediates between social worlds“*²⁰⁸, in diesem Falle der von Verkäufer und Käufer. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werden insbesondere die KMUs als Interface begriffen, da in diesen Formationen häufig die Prozesse relevant sind, die sich zwischen KMU (Verkäufer) und Kulturinstitution (Käufer) abspielen.

In Councils wird als Bewertungskriterium Prestige zur Analyse der Sozialen Formation herangezogen, welches durch den Kontroll-Prozess des Vermitteln („to mediate“²⁰⁹) *„zwischen unterschiedlichen Interessen, bzw. um die Mobilisierung für bestimmte Interessen“*²¹⁰ die entsprechende Disziplin sozial ordnet. Eine Folge ist eine hierarchische Ordnung innerhalb der Disziplin. Es gibt Identitäten mit mehr Prestige, die eine höhere Position in der Gruppe besetzen, und solche, deren Position mit weniger Prestige besetzt ist. Nach Schmitt/Fuhse vernetzen sich Identitäten in einer Council über *„eine Vermittlungsordnung [...] hinter gemeinsamen“*²¹¹ Kontroll-Projekten. White selbst nennt Universitätsgremien²¹², Föderationen oder Parlamente als Beispiele für Councils. In einem Gremium zur Personalbesetzung sitzen zum Beispiel ein Professor, eine Gleichstellungsbeauftragte sowie eine Personalbeauftragte. In einem Bewerbungsverfahren für wissenschaftliche Mitarbeiter wird der wichtigste Entscheidungsträger der Professor sein, die Gleichstellungsbeauftragte beobachtet den Bewerbungsprozess und achtet darauf, dass in Bezug auf Gender und Diversity keine Ungerechtigkeiten passieren. Der Personalbeauftragte erfüllt aufgrund seiner Position in Bezug auf die Aufgabe den arbeitsrechtlichen Schutz zu gewährleisten. Councils funktionieren weitgehend für sich und haben wenig bis gar keinen Kontakt nach außen außer - im genannten Beispiel - die Ergebnisse der Gremiensitzung an die entsprechende Stelle in der Universität weiterzuleiten und die Einstellung des Mitarbeiters vorzubereiten. *„Such councils relate to the outside through regulating the flow of people and resources into the control of the local system.“*²¹³ Der Kontrollprozess läuft durch Vermittlung oder die Mobilisierung für bestimmte Interessen. *„Wer Prestige über erfolgreiche frühere Versammlungen und Vermitt-*

²⁰⁸ White 2008, S. 66

²⁰⁹ vgl. Schmitt/Fuhse 2015, S. 73

²¹⁰ ebd., S. 76

²¹¹ Schmitt/Fuhse 2015, S. 76

²¹² vgl. White 2008, S. 65ff.

²¹³ ebd., S. 65

lungen gewinnt, der kann auch bei neuen Mobilisierungsversuchen darauf bauen. Prestige beschreibt die Vertrauenswürdigkeit einer Identität beim Vermitteln zwischen unterschiedlichen Ansprüchen. Um dieses Kriterium herum bilden sich Allianzen in der Vermittlungsordnung.“²¹⁴ In dieser Arbeit werden insbesondere Beispiele aus dem breitenkulturellen Musikleben als Council analysiert. Im Flächenland Niedersachsen wird Musik in den verschiedenen kleinen Städten und Dörfern weitgehend abgekapselt von der strukturellen Außenwelt zumeist von Vereinen praktiziert, die trotz basisdemokratischer Konzepte neben den Mitgliedern auch aus dem hierarchisch höhergestellten Vorstand, dem Geschäftsführer und dem Schatzmeister bestehen. Dies sind jeweils Rollen mit unterschiedlichem Prestige.

Die dritte Form einer Disziplin nennt White Arena, in welcher die Absicht der Identitäten das Streben nach einer Passgenauigkeit von Selektionskriterien („purity“²¹⁵) in Bezug auf die jeweilige Soziale Formation ist. Der Mechanismus wird über Selektion von der Disziplin zugehörige und nicht zugehörige Identitäten gesteuert. Dieser binäre Mechanismus wird permanent in und durch das Konstrukt der Disziplin selbst überprüft und selektiert, wer zu dieser Disziplin passt oder nicht. Da die Gesellschaft sich ständig wandelt, wandelt sich auch das Innen und Außen von Arenen ständig. Ein Beispiel wäre das Stattfinden eines Turniers. Mit Beginn steht fest, wer dieser Disziplin zugeordnet ist. Die Selektion findet in einem ersten Schritt durch die Anmeldungen und die Auswahl der Teilnehmenden statt. In jeder Wettkampfrunde wird die Selektion aufs Neue durchgeführt, bis letztendlich nur noch eine Person, der Sieger des Turniers, dieser Disziplin beiwohnt. Dieser Prozess findet im Hinblick auf den Musiksektor beispielsweise im Rahmen des Joseph Joachim Violinwettbewerbs statt, denn im Rahmen dieser Sozialen Formationen wird im Zuge des Wettbewerbs selektiert, bis nur noch ein Gewinner übrigbleibt. Wettbewerbe und Turniere sind sicherlich radikale Varianten einer Arena. Im Rahmen des Projektes Musik21 Niedersachsen lässt sich dieser Mechanismus beispielsweise in Bezug darauf erkennen, wer von den teilnehmenden Institutionen an einer zukünftigen Finanzierung weiterhin teilhaben darf und wer nicht. Dieser Prozess fand beim Übergang von der Bundesförderung in die Landesförderung des Projektes nach einer Laufzeit von vier Jahren erneut statt. Außerdem muss an dieser Stelle angemerkt

²¹⁴ Schmitt/Fuhse 2015, S. 77

²¹⁵ vgl. ebd., S. 75

werden, dass die Disziplinen nur selten in einer spezifischen Form auftreten, sie sind „eher idealtypisch gemeint, sie kommen also in Mischformen vor.“²¹⁶]

Ein weiteres Attribut, welches alle Disziplinen aufweisen, ist ihre Selbstähnlichkeit. White beschreibt mit diesem Begriff eine Verschachtelung von Strukturbildungen beziehungsweise die verschiedenen Aggregationsebenen von Disziplinen. „Der Vorzug dieser abstrakten Begrifflichkeit liegt darin, dass sie auf unterschiedliche soziale Aggregationsstufen zur Anwendung gebracht werden kann, um Ordnungsprozesse zu beschreiben.“²¹⁷

Denn eine Disziplin kann auf einer nächstgrößeren Ebene die Gestalt einer Identität annehmen (die die Attribute der jeweiligen Disziplin übernimmt). Auf dieser Ebene stehen sich alle aggregierten Disziplinen im sozialen Raum als Identitäten gegenüber und beginnen mit dem Footing und der Kontrolle. Der Prozess ähnelt dem coupling von Identitäten in neue Netzwerkkontexte hinein. Denn die Identität bewegt sich in eine neue Maßstabskategorie und es werden mit dem Betreten dieses neuen sozialen Raumes wieder Funktionsweisen und Mechanismen ausgehandelt. White nennt diese Tatsache *Transposability*: „*Transposability depends initially upon how the embedding of disciplines into broader population is modeled. Any identity embeds to a new level of social action through its discipline, but it continues being subject to ecological incident as well as to social unravelings.*“²¹⁸ Theoretisch bedeutet dies, dass alle Disziplinen der breitenkulturellen Musikpraxis als ein Netzwerk von Identitäten auf der nächstgrößeren Ebene begriffen werden können, auf welcher sie wiederum eingebettet sind. Diese Identitäten spiegeln eine emergente Disziplin wieder, die auf der nochmals übergeordneten Ebene den gesamten Musiksektor von Niedersachsen repräsentiert und mit anderen Musiksektoren, in ganz Deutschland verglichen werden kann. Eine solche Analyse wie zum Beispiel in Bezug auf den Einfluss des Musiksektors von Niedersachsen auf weitere Musiksektoren anderer Bundesländer wäre von Interesse, würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen und ist somit weiteren Arbeiten vorbehalten, da hier das Bundesland Niedersachsen im Fokus steht.

Durch das gemeinsame Verständnis der Identitäten untereinander kommt es in disziplinierten Räumen zu einer starken Reduktion der kulturellen Ambiguität. Infolgedessen steigt das soziale Ambage. Als Reaktion auf diese soziale Unsicherheit verfestigen sich die Netzwerkstrukturen und die Relationsprozesse orientieren sich nach möglichst of-

²¹⁶ Häußling 2010, S. 72

²¹⁷ ebd.

²¹⁸ White 1992, S. 34

fensichtlichen Maßstäben. Sehr offensichtlich sind Attribute, die sich Kategorien zuordnen lassen, die allen Identitäten gemein sind.

Nach dieser kurzen Einführung wird nun ein weiterer Netzwerktyp beschrieben, in dem kategoriale Zuordnungen von Attributen im Vordergrund der Bestimmung von Netzwerkkontexten stehen.

4.3.3 Catnets

Catnets werden in dieser Arbeit als die am weitesten reichende Einteilung der Relationen und ihrer Akteure über die Zugehörigkeit eines Musikstils als ein Handlungsfeld analysiert. Denn „*bestimmte Handlungsfelder [können] das Entstehen von Netzwerken befördern.*“²¹⁹ Als eine Folge lassen sich diese Handlungsfelder, also Bereiche, in denen Akteure aufgrund ihrer Handlungsbestrebungen im Kontext eines Musikstils agieren, bestimmten Netzwerkzusammenhängen zuordnen. White nennt diesen Aspekt von Netzwerken Catnet, abgeleitet aus den Wörtern „Category“ und „Network“. Diese Formationen sind verhältnismäßig statisch konstruiert und die Strukturen lassen sich als weitgehend gefestigt bezeichnen. Die Konstruktion der Strukturen in einer Catnet erleichtert es den Akteuren, in ihnen zu agieren. „*It becomes easier and more common to perceive indirect relations with a wider segment of the surrounding population.*“²²⁰ So werden Kontakte zu Dritten innerhalb der Handlungsfelder über indirekte Relationen leichter zu knüpfen, da den Akteuren die Strukturen weitgehend vertraut sind und sie ihr Handeln daran ausrichten können.

Das Konzept der Catnets eignet sich dazu, Attribute eines Handlungsfeldes im Musiksektor, wie die der „klassischen Musik“, dem entsprechenden Netzwerkkontext zuzuordnen. Somit gehören ministeriale Relationen als auch die Relationen von Musikern oder entsprechenden KMUs wie Verlage der klassischen Musik in dieses Netzwerk. Für den Maßstab und somit für die hier analysierte musikalische Praxis bedeutet dies, dass sämtliche Akteure, die einen Stil favorisieren, derselben Catnet zugeordnet sind. Unter einer Catnet im Musiksektor Niedersachsens werden also alle Relationen (und die dazugehörenden Akteure) einer Branche verstanden, die sich an einem bestimmten Musikstil orientieren. Der Catnet Klassik gehören sowohl die Hochschule für Theater, Musik und

²¹⁹ Holzer 2009, S. 268

²²⁰ White 2008, S. 53

Medien Hannover, das Nomos-Quartett als auch die Sommerlichen Musiktage Hitzacker an, solange sie Relationen in diesem Bereich nutzen oder aktivieren. Die Akteure können auch mehreren Catnets zugeordnet werden, je nachdem, welche Relationen aktiviert sind: Hält ein Musikprofessor der Hochschule einen Vortrag auf dem Masala-Weltmusik Festival, ist die Hochschule aus diesem Blickwinkel der Catnet Weltmusik zugeordnet. Spielt dieser Professor Violine, agiert er in der Catnet der klassischen Musik. Eine solche Rasterung wird in Kapitel 7 durch das sogenannte ‚Spielbretts‘ vorgenommen, um den Sektor hinsichtlich seiner strukturellen Eigenschaften in den Handlungsfeldern zu rasteren, seine Segmente im Sinne einer Reduktion der sozialen Komplexität separat zu betrachten und somit Prozesse im Musiksektor offenlegen und verorten zu können.

Auch im Rahmen der Catnets ist eine Betrachtung über mehrere Maßstabsgrößen hinweg möglich. Wenn es der Forschungsprozess fordert, lassen sich die Catnets in entsprechend kleinere Segmente unterteilen. So kann beispielsweise die Catnet Rock/Pop in ihre einzelnen Stile unterteilt und so differenzierter bestimmten Szenen zugeordnet werden, die sich über diese Stile definieren. Denn *„Kategorien sind immer in Systemen mehrerer Kategorien organisiert“*²²¹, und diese lassen sich je nach Maßstab und Beobachtungspunkt für die wissenschaftliche Analyse fokussieren.

Die Strukturen in den Catnets sind eine Reaktion auf das hohe soziale Ambage in diesen Netzwerken: Wird dieses nun reduziert, steigt die kulturelle Ambiguität. Als Reaktion auf diese kulturelle Unsicherheit werden die Strukturen wieder dynamischer und bieten mehr Anknüpfungspunkte für weitere relationale Prozesse.

Für die sogenannten Netdoms ist genau diese Ausprägung kennzeichnend. In der Praxis äußert sich diese Tatsache, indem es den Akteurs-Identitäten in diesen Räumen leicht fällt hinzuzustoßen und abzutreten und somit Prozesse in den Netzwerken zu initiieren und/oder zu beeinflussen.

²²¹ Schmitt/Fuhse 2015, S. 31

4.3.4 Netdoms

„Netdom is a suitable descriptor: ‚dom‘ from domain of topics and ‚net‘ from network relations.“²²² Jedoch liegt der Ausgangspunkt dieser relationalen Perspektive nicht wie bei den Catnets auf gemeinsamen Attributen, sondern auf der Handlungsorientierung der jeweiligen Akteurs-Identitäten. Andreas Hepp schreibt: „Hiermit wird ein spezialisiertes Interaktionsfeld (Nachbarschaft, Kollegium) gefasst, das durch bestimmte Cluster von Beziehungen und mit diesen verbundenen Bündeln von ‚stories‘ konstituiert wird.“²²³ Dem fügt Boris Holzer hinzu, dass die Voraussetzung für Netdoms ist, „dass sich bestimmte Beziehungstypen unterscheiden lassen, die mit einem eigenen Erwartungsstil, Vokabular oder Symbolen operieren.“²²⁴ Die Netdoms repräsentieren einen Sozialen Raum, in denen Identitäten mit einer bestimmten Erwartung über zukünftige Kontroll-Prozesse zutreten (coupling) oder abtreten (decoupling) können. Viele der im Musiksektor von Niedersachsen initiierten Projekte sind Beispiele für Netdoms. Im Zuge dieser Projekte werden Kooperationen geschlossen. Somit treten weitere Akteurs-Identitäten der Netdom bei und beeinflussen sich gegenseitig in ihrem Handeln, was auch zur Bildung neuer Innovationsnetzwerke²²⁵ im Sinne von Beckers art world führen kann. Das hängt davon ab, welche Identität mit welcher Erwartungshaltung einen neuen Netzwerkkontext beiträgt, denn „aus handlungstheoretischer Perspektive interessiert [...] wie und welche Netzwerke als Folge individuellen Handelns entstehen.“²²⁶ Zudem ist es von Interesse herauszufinden, aus welchen Beweggründen und für welchen Zeitraum sie diesen Kontext wieder verlassen, denn jedes Netzwerk unterliegt einem Lebenszyklus, der gerade in einer Netdom von einer hohen Dynamik geprägt ist. Spätestens am Ende des jeweiligen Projektes decouplen sich viele Akteurs-Identitäten aus dem Sozialen Raum und hinterlassen häufig strukturelle Löcher.

²²² White 2008, S. 7

²²³ Hepp 2010, S. 229

²²⁴ Holzer 2009, S. 269

²²⁵ Howard Becker beschreibt den Maverick als einen Akteurstypen, der gemeinsam mit anderen „Außenstehern“ eine neue art world – in Analogie zur Bildung eines Innovationsnetzwerks – mit neuen Konventionen (Erwartungen und Normen) gründen kann. Diesen Anreiz verspürt der Maverick, da er in den Strukturen der konventionellen art world seine Visionen als nicht umsetzbar versteht. Anstatt sich anzupassen strebt er nach Einbettung in ein neues Strukturgefüge: *Every organized art world produces mavericks, artists who have been part of the conventional art world of their time, place, and medium but found it unacceptably constraining. They propose innovations the art world refuses to accept as within the limits of what it ordinarily produces. [...] Instead of giving up and returning to more acceptable materials and styles, mavericks continue to pursue the innovation without support of other art world personnel.* (Becker 2008, S. 233)

²²⁶ Holzer 2010, S. 80f.

Als Beispiel sei hier das bereits erwähnte Projekt Musik21 Niedersachsen genannt. Musik21 Niedersachsen ist der Catnet Klassik zuzuordnen, da alle Relationen des Netzwerks den Aspekt der Neuen Musik beinhalten. Die Musiker praktizieren Neue Musik, das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur und die Stiftung Niedersachsen fördern Neue Musik, das Publikum hört Neue Musik und so weiter. Musik21 Niedersachsen initiiert außerdem Netdoms in verschiedenen Räumen in Niedersachsen. Als ein Beispiel sei die Werkstatt Junger Komponisten genannt, ein Programm, in dem insbesondere junge Komponisten die Möglichkeit bekommen, unter professioneller Aufsicht die Praktiken des Komponierens kennenzulernen. In diese Netdom switchen die jungen Komponisten, die sich über ihre diversen Erfahrungshintergründe in der Netdom gegenseitig beflügeln. Durch diese Funktionsweise ist der soziale Raum von einer starken Dynamik geprägt, die über das coupling und decoupling viele Neuzugänge und Abgänge von den Identitäten aus den unterschiedlichsten Netzwerkkontexten zulässt und die Netdom als einen Möglichkeitsraum für die Entstehung von Nachhaltigkeitsprozessen und Innovation charakterisiert. Die Netdom ist somit Austragungsort multiplexen Beziehungsmanagements, und es finden viele neue Ideen Einlass in diese Soziale Formation. Durch Kontrolle werden diesen Ideen Entsprechungen im sozialen Raum zugewiesen und geprüft. Als Folge können zukunftsweisende Prozesse emergieren.

Die Netdoms entwickeln sich kontinuierlich weiter und die Prozesse passen sich den jeweiligen Identitätskonstruktionen und deren Umwelt an. Somit bewegen sich die Identitäten in einem Möglichkeitsraum, der aufgrund seines interdisziplinären Potentials grundsätzlich innovative Praktiken zulässt oder sogar fördert.

4.3.5 Relationen und Stories

Im Zentrum relational-soziologischen Denkens stehen die Relationen an sich. Doch was bedeutet dies und wie wird eine Relation im Kontext von „Identity & Control“ verstanden? In diesem Abschnitt werden verschiedene Betrachtungsweisen und Theoreme der Sozialen Netzwerkanalyse in die soeben dargestellte Theorie Whites eingebettet.

Angefangen mit einer binären Definition, ob eine Beziehung vorhanden ist oder nicht, gibt es verschiedene empirische Studien, die Beziehungen in Netzwerken näher untersuchen. So veröffentlicht Mark Granovetter 1973 in seiner oben genannten Studie „The Strengths of Weak Ties“ die Auswirkungen von starken und schwachen Beziehungen auf

Soziale Formationen in Netzwerken. Er kommt zu dem Ergebnis, dass insbesondere die schwachen Beziehungen die Netzwerkbildung anregen, da ein Akteur quantitativ mehr schwache Beziehungen eingehen kann als starke. *„Es handelt sich um eher flüchtige, punktuelle und zumeist instrumentell genutzte Beziehungen, die nicht die ganze Persönlichkeit fordern.“*²²⁷ Dies ist eine Stärke von schwachen Beziehungen. Starke Beziehungen beschreibt Granovetter hingegen mit *„the strenghts of a tie is a (probably linear) combination of the amount of time, the emotional intensity, the intimacy (mutual confiding), and the reciprocal services which characterize the tie.“*²²⁸ Deswegen sind in Beziehungsgefügen starker Beziehungen die Redundanzen an Informationen sehr hoch.

In der Sozialen Netzwerkanalyse werden häufig diskrete Beschreibungen für die Relationen verwendet, um diese miteinander in einen vergleichbaren Kontext zu setzen. Wird ein Freundschaftsnetzwerk untersucht, so können die Beziehungen in Freund oder Nicht-Freund unterteilt werden. Die Beschreibung Nicht-Freund würde folglich eine nicht vorhandene Beziehung beschreiben. Je nach Fragestellung für die Erhebung der entsprechenden Netzwerke tragen die Beziehungen Beschreibungen wie Kollege, Kommilitone oder die Mitglieder im Verein der Liebhaber der Aquaristik. Sie können zusätzlich mit weiteren Attributen beschrieben werden, die Abstufungen möglich machen. Zum Beispiel lässt sich die Intensität einer Freundschaftsbeziehung in einem Zahlenraster von 1 bis 3 ausdrücken. Eine vertrauenswürdige Freundschaft würde mit der Zahl 3 kategorisiert werden. Ist die Freundschaftsbeziehung nicht so vertrauensvoll, dann wird ihr die Zahl 2 zugeordnet, und für eine gerade begonnene Freundschaft wird ihr, diesem Raster folgend, die Zahl 1 zugeschrieben. So lassen sich die Relationen in Bezug auf die Fragestellung und der entsprechenden Erhebungsmethode anpassen. Des Weiteren gibt es asymmetrische Beziehungen, die nur von einem Akteur ausgehen, von dem zweiten jedoch nicht. Um bei dem Beispiel der Freundschaft zu bleiben, wäre dies der Fall, wenn der Akteur A den Akteur B für einen Freund hält, B jedoch diese Freundschaftsgefühle für A nicht erwidert. Dies wird grafisch mit einem einseitig gerichteten Pfeil veranschaulicht. Symmetrische Freundschaftsbeziehungen hingegen werden mit zwei Pfeilen von A nach B und von B nach A dargestellt²²⁹.

²²⁷ Häußling 2010, S. 74

²²⁸ Granovetter 1973, S. 1361

²²⁹ vgl. Abbildung 4 in Kapitel 4.2

Mit dem von Harrison White geprägten Begriff der Beziehung werden neben der sozialen Struktur auch kulturelle Aspekte mitgedacht. Beziehungen „nur“ in ihrer Stärke beziehungsweise Schwäche oder mit rein diskreten Merkmalen zu beschreiben oder zu messen reicht nicht aus, um die soziale Welt in ihrer Komplexität zu beschreiben. Für ihn konstituieren sich Beziehungen über Narrative, die er Stories nennt: *„Anything about which you tell a story can get reflected in a relation.“*²³⁰ Bildlich gesprochen kanalisieren Beziehungen Narrative in Form von Stories. Mit englischer Sprache lässt sich dieser Sachverhalt leichter veranschaulichen. So ist ein „Tie“ die Beziehung zwischen A und B, aber erst in Kombination mit der dazugehörigen „Story“ wird er zur „Relation“. Eine Relation ist folglich ein Prozess, der durch ein Narrativ konstruiert ist²³¹ und somit auch die Erfahrungen, Werte und Normen der Identitäten umfasst. *„Stories include everything from the simplest line heard on the playground – ‚Ernie loves Sue, ... true, ... true‘ – through artful excuses and basic daily accounts and on through recondite nuggets of professional gossip.“*²³² Abbildung 5 stellt diesen Zusammenhang schematisch dar. Die beiden Akteure A und B stehen über ihre Stories, durch die schwarzen Ovale dargestellt, in Beziehung. Diese Relation wird zunehmend mit weiteren Stories, die die Akteure in ihrem sozialen Umfeld machen, konstruiert.

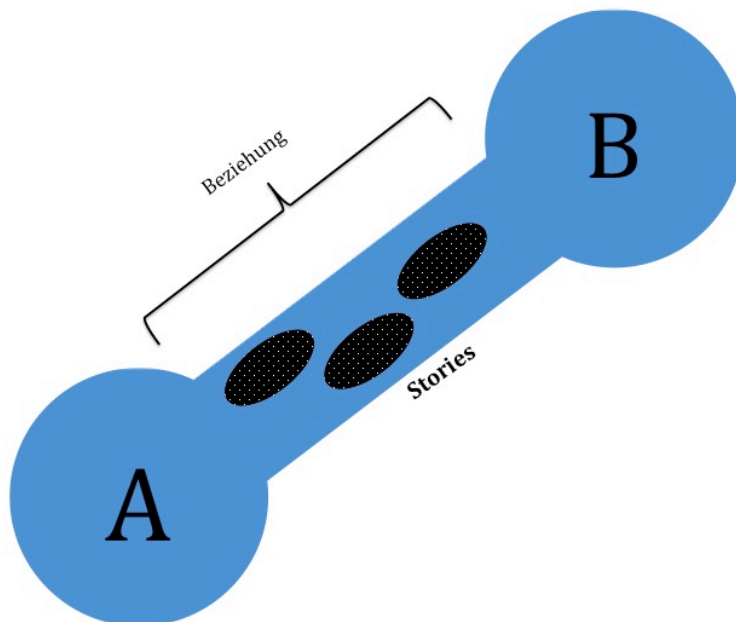


Abb. 5: Eigene schematische Darstellung einer Beziehung

²³⁰ White 1992, S. 31

²³¹ Aus diesem Grunde wird der englische Begriff der ‚Story‘ auch weiterhin in dieser Arbeit verwendet.

²³² White 1992, S. 31

Stories werden als „*subjective dimensions of social ties*“²³³ beschrieben und „*to enrich the social network approach with insights concerning the perceptions of the parties in a relationship.*“²³⁴ Wie erwähnt ist nach Whites Verständnis eine Relation mehr als nur eine Verbindung von A und B. „*A story is a certain interpretation of a tie that an actor has of that tie; it is the particular definition or meaning he assigns to that tie.*“²³⁵ Beziehungen müssen mit Inhalt verknüpft werden, damit sie dem Anspruch genügen, Netzwerke und Soziale Formationen zu beschreiben. „*Auch werden kulturelle Aspekte wie lokale Praktiken und Bedeutungen als elementar für Netzwerkstrukturen verstanden.*“²³⁶ Denn zusätzlich zu den strukturellen Aussagen, die sich über die Position der Beziehungen und die Einbettung in den gesamten Netzwerkkontext ableiten lassen, wird das Handeln der Akteure über die inhaltlichen Aspekte von Beziehungen bestimmt. „*A story is at root an authority, a transfer of identity which explains its binding network.*“²³⁷ Dieses Zitat verdeutlicht den Stellenwert der Beziehungen für diese Arbeit. Denn die Story ist grundlegender Bestandteil von Netzwerkbeziehungen, auf gleicher Ebene wie Identitäten, Kontrolle, Kontingenzen etc.

Außerdem wird in den Stories die Zeitlichkeit mitgedacht, da in ihnen sowohl die Vergangenheit, Gegenwart als auch Zukunft reflektiert wird. „*So a tie is as much a projection as a record.*“²³⁸ White spricht von einer Aufnahme der Vergangenheit und Projektion in die Zukunft, die über das Medium der Stories vorgenommen beziehungsweise konstruiert werden. Es lassen sich folglich auch Aussagen über Prozesse von Kopplungen zwischen Beziehungen und Identitäten treffen.²³⁹

Zudem lässt sich der in Kapitel 3 bereits erwähnte Zusammenhang von Qualitativer Forschung und Relationaler Soziologie auch aus Perspektive von „Identity & Control“ herleiten, denn der Begriff der Story ist sowohl in der Netzwerktheorie als auch in der Qualitativen Forschung anwendbar. In Analogie dazu werden hier die Daten aus der Teilnehmenden Beobachtung und den Interviews als Hinweise für Stories im Netzwerk des Musiksektors in Niedersachsen interpretiert. Dieser Argumentation folgend sind sowohl

²³³ Azarian 2005, S. 51

²³⁴ ebd.

²³⁵ Azarian 2005, S. 52

²³⁶ Mützel/Fuhse 2010, S. 8

²³⁷ ebd., S. 8

²³⁸ White 2008, S. 26

²³⁹ Von welcher Beschaffenheit diese Kopplungen genau sind, ist empirisch nur wenig erforscht. In „Identity & Control“ lassen sich keine genauen Definitionen und Beschreibungen finden. Die Beschäftigung mit diesen Übergängen von Beziehung und Netzwerkknoten ist sicherlich ein interessanter Forschungsreich für zukünftige Studien.

Interviewpartner als auch Interviewer Teil des zu untersuchenden Netzwerkes und Teil der Bildung desselben, denn sie sind Ursprung und Produzenten der netzwerkkontextuellen Narrative im Rahmen dieser Studie. Zudem agieren sie zusammen als Identitäten der untersuchten Sozialen Formationen, zusammen mit den Identitäten, die in den Interviews erwähnt und in den Kodes beschrieben werden. So sind Theorie und Methodik auch über die Stories miteinander verknüpft.

Da „Identity & Control“ aus der Perspektive eines nordamerikanischen Soziologen entwickelt wurde, der für die Konstruktion seiner Theorie zumeist nordamerikanische Netzwerkstudien verwendete, sind seine analytischen und interpretativen Aussagen auf amerikanische Phänomene zugeschnitten. Für diese Arbeit im Allgemeinen und die Deduktion des Spielbretts im Speziellen wird dieser Umstand mitgedacht und angepasst. Zum einen wird dies durch gezielte Kombination verschiedener Theoreme der Sozialen Netzwerkanalyse mit „Identity & Control“ erreicht, um soziale Prozesse im Musiksektor von Niedersachsen erklären zu können. Zum anderen werden die theoretischen Schlussfolgerungen unter ständiger Reflexion dieses Umstands vorgenommen und somit im Hinblick auf das Forschungsfeld in Niedersachsen im Prozess der Falsifikation überprüft, um übergeordnete Prinzipien in den sozialen Prozessen abzuleiten und diese auf das Forschungsfeld in Niedersachsen anzuwenden.

Im folgenden Kapitel werden die Ressourcen des Musiksektors in Niedersachsen beschrieben. Unter Ressourcen werden sowohl die Identitäten als auch deren soziale Einbettung in Disziplinen, Catnets und Netdoms verstanden. In dieser Betrachtung definieren die Stories die jeweiligen Sozialen Formationen: wie unter anderem die Ausübenden, seien es einzeln Tätige oder Gruppen, organisiert in Clubs oder Vereinen, ihre politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen, die Akteure in der musikalischen Bildung und insbesondere die Rolle des Ehrenamtes in Niedersachsen.

5 Der Musiksektor von Niedersachsen

In Niedersachsen musizieren 2014 mehr „als 500.000 Musikbegeisterte [...] professionell in einem Musikberuf oder als Laien in ihrer Freizeit. Über 50 Verbände widmen sich entweder ausschließlich der instrumentalen und vokalen Musik auf künstlerischer und pädagogischer Ebene oder haben eigene Abteilungen für ihre musikalischen Belange. Musikschulen führen mehr als 130.000 vorwiegend junge Menschen an die Musik heran.“²⁴⁰ Mit dieser Momentaufnahme verdeutlicht der Landesmusikrat in Niedersachsen die quantitative Dimension des Musiksektors von Niedersachsen. In dieser Arbeit wird ein differenzierter Überblick über die musikalische Praxis generiert. Es werden die Akteure und deren Handlungsfelder dargestellt.

Das Publikum als ein Akteur im Musiksektor ist in alle Netzwetkbildungsprozesse mit eingebunden und erfüllt verschiedenste Funktionen im Musikleben, die sich netzwerkanalytisch untersuchen lassen. Für diese Arbeit relevant ist insbesondere die Nachfrage nach Musik. Hieran sind weitere Entscheidungen angebunden, wie beispielsweise, ob eine Musikveranstaltung besucht oder ein entsprechender Tonträger gekauft wird. Letztendlich stehen diese Entscheidungen mit der Lebensweltkonstruktion im Zusammenhang und beeinflussen die strukurelle Situation von weiteren Akteuren wie Versanstaltungsinstitutionen oder Tonträgerproduzenten. Außerdem ist das Publikum hinsichtlich ihrer quantitativen Ausprägung die größte Akteurs-Gruppe im Musiksektor. Die Größe des Musikpublikums lässt sich für Niedersachsen nicht genau beziffern und ist dennoch latente Maßgabe für das gesamte musikalische Schaffen in der professionellen und nicht-professionellen Musikausübung²⁴¹: Die meisten Veranstaltungen der Akteure populärer U-Musik werden in der Regel vom Publikum getragen das heißt ohne Konzertbesucher und Käufer von Tonträgern würden deren Handlungsentscheidungen anders getroffen werden, beziehungsweise wäre das Durchführen der Veranstaltung aus finanziellen Gründen nicht möglich. In der „E-Musik“ ist es eher als in der „U-Musik“ üblich, Veranstaltungen über finanzielle Förderung durchzuführen. Aber auch hier sind die Akteure in ihrem Schaffen von dem Publikum beeinflusst. Denn die Anzahl der

²⁴⁰ Landesmusikrat Niedersachsen e.V. 2014, S. 30

²⁴¹ Professionell bedeutet in diesem Kontext, dass die Akteure ganz oder zu einem erheblichen Teil ihren Lebensunterhalt mit der Arbeit in der musikalischen Praxis verdienen. Nicht-professionell bedeutet dementsprechend, dass die Akteure neben der Musik weitere Professionen ausüben, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen und ihr Musizieren als reines Hobby verstanden wird.

Konzertbesucher ist eine Maßgabe für zukünftige Bewilligungsentscheidungen potentieller Förderer und gegebenenfalls für weitere Anträge des jeweiligen Künstlers.

In Anlehnung an die in Abbildung 6 dargestellte Systematik der Musikkultur in Niedersachsen wird der Musiksektor im Folgenden zunächst in abgrenzbare Bereiche gegliedert und relational soziologisch eingeordnet.

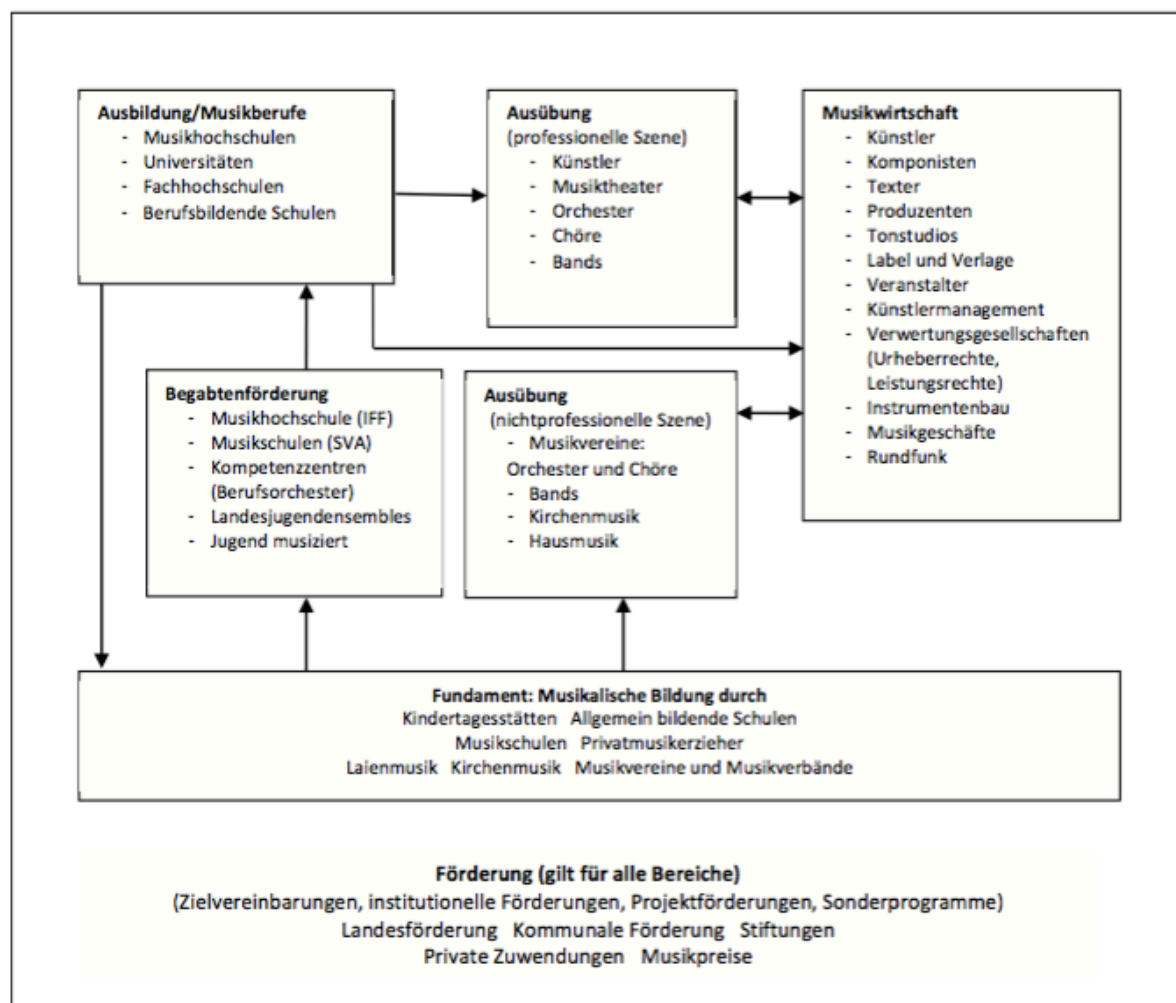


Abb. 6: Musikkultur – ein interdependentes System²⁴²

²⁴² Landesmusikrat 2014, S. 30

In Anlehnung an diese systematische Einordnung von Akteuren im Musiksektor in (Aus)Bildung, Ausübung, Musikwirtschaft und Musikförderung wird das strukturelle Umfeld hinsichtlich der in ihm stattfindenden Netzwerkbildungen beschrieben.²⁴³

So sind erstens insbesondere die Ausübenden der verschiedenen Musiksparten relevant. Es praktizieren Künstler alleine oder in Gruppierungen wie Bands, Ensembles, Orchestern oder Chören Musik.

Zweitens treten sie Kulturinstitutionen wie Vereinen oder Verbänden für die weitere Etablierung von Strukturen in ihrer Branche bei, sie treten auf verschiedenen Bühnen oder in Clubs auf oder sind Teil von Musikprojekten oder Festivals in Niedersachsen, um den Kontakt zum Publikum zu wahren. Abbildung 6 ordnet die Musikvereine ausschließlich der nicht-professionellen Szene zu. Dies stimmt mit der musikalischen Praxis nicht überein. Denn die Körperschaft des Landesmusikrats, der das gesamte Musikleben in Niedersachsen inhaltlich thematisiert, ist ein eingetragener Verein und auch der professionellen Szene zuzuordnen.

Drittens beeinflussen die kommerziell ausgerichteten Unternehmungen der Musikwirtschaft, die KMU, im Bereich der Kultur- und Kreativwirtschaft die Netzwerkbildungen, da sie entweder in der Musikproduktion oder als Dienstleister für weitere Musikinstitutionen tätig sind.

Viertens beeinflussen die politisch motivierten Institutionen Netzwerkbildungen, in der Abbildung 6 der Kategorie Förderung zugeordnet. Beispielsweise initiieren die Akteure der öffentlichen und privaten Geldgeber wie das MWK in Niedersachsen, oder weitere Musikförderer wie Stiftungen formale Netzwerke im Musiksektor oder leiten Finanzströme zur Realisierung von Musikprojekten oder institutionellen Förderungen im Musikbereich in den Sektor.

Der fünfte Bereich stellt die Musikbildungsinstitutionen dar. Durch sie werden Musikinteressierte in ihrem musikalischen Schaffen professionalisiert. Diese Gruppierungen sind Gegenstand der Untersuchung, da sie durch ihr Kooperationsverhalten Netzwerkbildungsprozesse initiieren oder durchführen und ihr Handeln Aufschluss über die Funktionsweisen und Mechanismen im Musiksektor gibt.

²⁴³ Tasos Zembylas spricht in diesem Kontext von den vier Forschungsgegenständen der Kulturbetriebslehre „Berufssektor“, „Kulturwirtschaft“, „Kulturpolitik“ und „Öffenlichkeit“ (vgl. Zembylas, Tasos/Tschmuck, Peter 2006, S. 7-14), die ebenfalls als ein Ansatz zur Systematik der Musikkultur geeignet scheinen und in vielen Punkten den oben genannten Bereichen entsprechen. Somit werden produzierte, distribuierte und vermittelte Kulturgüter erforschbar. Über diese Forschungsgegenstände hinaus ist die Relationale Soziologie jedoch in der Lage, Dynamiken struktureller und kultureller Aspekte in Netzwerkbildungsprozesse auf Makro- (Institutionalebene), Meso- (Identitäten) und Mikroebene (Stories) Sozialer Formationen zu interpretieren und somit losgelöst von den Forschungsgegenständen abstrahierende Aussagen abzuleiten.

Aufgrund dieser Vernetzungsbestrebungen in ihrem sozialen Umfeld werden diese Institutionen und deren Netzwerke, anders als in Abbildung 6 dargestellt, einem übergeordneten Bereich im Musiksektor zugeordnet, der Ausbildung/Musikberufe und musikalische Bildung umfasst.

Kennzeichnend für die Akteure aus Zivilgesellschaft, aus Kultur- und Kreativwirtschaft, politisch motivierten und Bildungsinstitutionen ist deren Absicht (oder der Wunsch) als Handlungsmotivation, die zukünftige Kontroll-Prozesse initiiert. Aus dieser Handlungsmotivation heraus lässt sich das Verhältnis der drei Disziplinen in dem Prozess der Akteurs-Identitätsbildung und der Netzwerkbildung zuordnen. Hier ist insbesondere der Interface-Mechanismus präsent.

Im Anschluss wird geprüft, ob die zur Verfügung stehenden Mittel im gesamten Bundesland gerecht verteilt sind und diskutiert, in wieweit der Bereich der Breitenkultur auf die Netzwerkbildungsprozesse im Musiksektor von Niedersachsen Einfluss hat. Es wird dargestellt, dass die Handlungsmotivation diesem Bereich hauptsächlich dem Council-Mechanismus zuzuschreiben ist und wie sich Breitenkultur von den anderen Bereichen, wie dem in Abbildung 6 dargestellten Bereich der nicht-professionellen Szene, unterscheidet und somit in dieser Logik einen eigenen übergreifenden Bereich legitimiert.

5.1 Die Akteure im Musiksektor – Die Sozialen Formationen der Solokünstler und Vereinigungen

Als Ausübende finden sich in Niedersachsen Solokünstler in der Hausmusik oder als Alleinunterhalter auf verschiedenen Partys, auf Feiern in Hotels oder ähnlichen Austragungsorten. Die Strukturen der Solokünstler der verschiedenen Sparten sind mannigfaltig und erstrecken sich über private Kontakte, über Clubs bis hin zu großen Veranstaltern mit dem primären Ziel der Sicherung zukünftiger Auftritte. In dieser Arbeit wird der Aufbau von Beziehungen eines DJs in der Line-Dance-Szene differenzierter betrachtet, da sich diese Szene über weite Teile des Flächenlandes erstreckt und ein breites Publikum erreicht.

Wenn sich Musiker der sogenannten E-Musik gemeinsam organisieren, so tun sie dieses häufig in Ensembles. Bezeichnend für diese Formation ist, dass die jeweiligen

musikalischen Aufgaben in der Gruppe zumeist solistisch besetzt sind, und die Führung des Ensembles wird entweder von einem Dirigenten übernommen oder von einem der teilnehmenden Instrumentalisten. Es gibt in Niedersachsen mehrere international tätige und erfolgreiche Ensembles wie L'art pour L'art aus Winsen, Das Neue Ensemble oder das Nomos-Quartett aus Hannover.

Einen Überblick über die Bands in der Musikszene der Hauptstadt Niedersachsens bietet die Internetseite www.musikszene-hannover.de. Zu den international erfolgreichen niedersächsischen Bands zählen vor allem die Scorpions und Mousse T. aus Hannover oder die Guano Apes aus Göttingen.

Der von seiner Teilnehmerzahl her größte reguläre Zusammenschluss von Musikakteuren sind die Orchester in Niedersachsen. Neben vielen nicht-professionellen Orchestern wirken *„allein acht Berufsorchester mit rund 500 Musikern und Sängern. Davon gehören sechs den kommunal- und Staatstheaterhäusern in Hannover, Braunschweig, Oldenburg, Osnabrück, Lüneburg und Hildesheim an.“*²⁴⁴ Außerdem spielen in Hannover die durch Steuern finanzierten Blasorchester der Polizei, der Bundespolizei und das im weiteren Verlauf dieser Arbeit beschriebene Heeresmusikkorps.

Musik-Akteure vernetzen sich aus den unterschiedlichsten Gründen zu Vereinigungen. Allgemein ausgedrückt ist das Ziel gemeinsames soziales Handeln. Anreize dieser Netzwerkbildungen sind die Etablierung von Strukturen in ihrer Sparte, der Zugang zu Informationen aus anderen Netzwerkkontexten, das Nutzen von Ressourcen durch Synergien in der Netzwerkbildung, das Interesse an Lobbyarbeit sowie das Mitentscheiden bei kulturellen Prozessen und nicht zuletzt das Gemeinschaftgefühl.²⁴⁵ Ein eingetragener Verein ist eine rechtsfähige Institution und im Musikbereich zumeist gemeinnützig tätig. Dies bedeutet, dass ein Verein mit seiner Arbeit keinen wirtschaftlichen Gewinn erzielen darf, sondern auf ideelle Ziele hinarbeitet, wie das Tragen von Musikprojekten, oder er stellt die Infrastruktur für das Durchführen von Konzerten eines Ensembles bereit.

Vereinigungen haben damit die Möglichkeit, sich für den Beitritt zu einer Musikinstitution wie dem Musikland Niedersachsen zu entscheiden, einem Verband oder einem Dachverband beizutreten, um ihre Interessen auf breiterer Ebene vertreten zu können. Diese Verbände repräsentieren zumeist eine gesamte Sparte oder alle

²⁴⁴ Kulturbericht 2010, S. 27

²⁴⁵ vgl. persönliches Gespräch mit Prof. Dr. K.-J. Kemmelmeier (Präsident des LMR Niedersachsen a. D.) am 24.02.2014

Musiker eines Musikstils und sind auf Landes- und Bundesebene tätig. Außerdem können Vereinigungen Träger für Kulturveranstaltungen wie beispielsweise Festivals sein.

Neben den Anfangs beschriebenen Musikinstitutionen des spartenübergreifenden Musiklands Niedersachsen und Musik21 Niedersachsen im Rahmen der zeitgenössischen Musik wird die Verbandsarbeit auch in der Sparte Rock und Pop durch die Landesarbeitsgemeinschaft (LAG) Rock in Niedersachsen repräsentiert. Sie wurde bereits 1989 gegründet und wird seit Anfang 2014 durch das Land Niedersachsen institutionell gefördert. Nicht nur E-Musik bedarf der finanziellen und strukturellen Unterstützung, sondern auch die Institutionen der populären Musik, um durch Netzwerkarbeit Strukturen zu etablieren, die die Arbeit der Künstler erleichtern: Die LAG Rock kooperiert mit mehreren landesweiten Verbänden – wie unter anderem dem Landesmusikrat – und bundesweiten Einrichtungen und ist Dachverband für 37 Musikinitiativen und kommunale Einrichtungen in Niedersachsen. Mit ihrem Wettbewerb „local heros“ setzt die LAG Rock Schwerpunkt auf Nachwuchsarbeit, aber auch die Arbeit an „sozialen Brennpunkten“ wird mit Projekten wie der Hip Hop School oder den Hip Hop Mentoren gefördert. In Niedersachsen werden verschiedene Musikworkshops organisiert und es wird Musikaarbeit in niedersächsischen Schulen geleistet. Durch Kooperationen wie mit den Händel-Festspielen in Göttingen werden (vermeintliche) musikalische Grenzen überschritten.²⁴⁶

Die einflussreichste Lobby ist der 1978 gegründete und eingangs erwähnte Landesmusikrat Niedersachsen e. V., der sich als Dachverband der niedersächsischen Musikkultur versteht. Unter seinem Deckmantel finden zahlreiche Aktivitäten im Musiksektor von Niedersachsen statt: *„Die Zahl von rund 80 000 öffentlichen Auftritten dieser Vereine vor über 5 Millionen BesucherInnen pro Jahr allein in Niedersachsen verdeutlicht den Stellenwert dieser Aktivitäten für das kulturelle und gesellschaftliche Leben.“*²⁴⁷ Er vernetzt die niedersächsischen Musikinitiativen, betreibt die Landesmusikakademie und unterhält die Landesjugendorchester als privatrechtliches Unternehmen. Bis Ende 2017 wird der Landesmusikrat finanziell jährlich mit 1,17 Millionen Euro vom Land Niedersachsen unterstützt, um *„möglichst vielen Menschen aus verschiedenen Kulturkreisen, Generationen und sozialen Milieus die Tür zu musikalischer Bildung und Praxis zu öffnen“*²⁴⁸ und nachhaltig in den Themenbereichen Kontaktstellen Musik, musikalische Bildung, Musik-

²⁴⁶ vgl. Webseite der LAG Rock in Niedersachsen e.V.: *Popmusik für Niedersachsen* [Zugriff 15.10.2015]

²⁴⁷ Ermert [Zugriff 09.06.2015]

²⁴⁸ Heinen-Kljajić [Zugriff 21.11.2014]

politik, vokales Musizieren, instrumentales Musizieren, Rock und Pop, Jazzmusik und Interkultur sowie Neue Musik zu arbeiten. Außerdem führt er die landesweiten Programme Jugend jazzt, Niedersächsischer Orchesterwettbewerb und Hauptsache Musik durch.

Den eingetragenen Vereinen kommt im Zusammenhang mit den Musikfestivals eine besondere Rolle zu. Circa „Dreiviertel aller Festivals in Niedersachsen (74%) [werden] durch die Öffentliche Hand unterstützt.“²⁴⁹ Da Festivals in der Regel keine rechtlich eigenständigen Personen sind, gründen sie Trägervereine, die für das jeweilige Festival Gelder beantragen, um eine Finanzierung der Festivalstätigkeit zu gewährleisten. In der musikalischen Praxis nennen sich diese Vereine häufig „Freunde von“, wie beispielsweise die „Gesellschaft der Freunde des Morgenland Festival Osnabrück e. V.“²⁵⁰ oder die „Gesellschaft der Freunde der Sommerlichen Musiktage Hitzacker e. V.“²⁵¹

Mit rund 861 Veranstaltungstagen im Jahr 2012 sind die circa 100 niedersächsischen Festivals ²⁵² eine etablierte Veranstaltungform. Die Festivalkultur besteht in Niedersachsen bereits seit 1920 mit der Gründung der Händelfestspiele in Göttingen. Bald nach dem Zweiten Weltkrieg gründeten sich die Sommerlichen Musiktage in Hitzacker und die Festlichen Tage neuer Kammermusik in Braunschweig. In der Zeit von 1970 bis 1990 folgten insgesamt 32 Festivalgründungen und den Höhepunkt bildeten die 1990er-Jahre mit insgesamt 40 Festivalgründungen. Auch in der nachfolgenden Zeit kam es zu weiteren Gründungen, jedoch nicht mehr in einem solchen Ausmaß.²⁵³

Ein prominentes Beispiel einer etablierten Organisationsform aus der Festivallandschaft sind die erwähnten, bereits 1946 gegründeten Sommerlichen Musiktage Hitzacker. Eine Besonderheit dieses Festivals ist die an das Flächenland angepasste dezentrale Organisation. Als ein Beispiel dieser strukturellen Ausprägung wird das Festival im Folgenden kurz beschrieben. Hitzacker ist eine im Landkreis Lüchow-Dannenberg gelegene Stadt mit circa 4900 Einwohnern und repräsentiert damit einen – unter strukturellen Aspekten – für Niedersachsen charakteristischen Austragungsort eines Festivals in der Region. Hitzacker ist mit den öffentlichen Verkehrsmitteln nur sehr

²⁴⁹ Musikland Niedersachsen 2012, S. 35

²⁵⁰ Gesellschaft der Freunde des Morgenland Festivals Osnabrück: *Kontakt* [Zugriff 09.06.2015]

²⁵¹ Webseite der Sommerlichen Musiktage Hitzacker: *Trägerverein – Bürgerschaftlichen Engagement und Freude am Festival!* [Zugriff 09.06.15]

²⁵² vgl. Musikland Niedersachsen 2012, S. 4

²⁵³ vgl. Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur 2002, S. 13

schlecht zu erreichen und die Distanz zu den nächstgelegenen Städten (mit potentiell Festivalpublikum und Organisationskräften) ist relativ weit entfernt gelegen. Es kann also nicht davon ausgegangen werden, dass das Publikum jeden Festivaltag an- und wieder abreist, und dass auch die Vorbereitung des Festivals in Hitzacker stattfinden kann. So wirbt das Festival auf der Webseite mit der Möglichkeit, den Festivalbesuch mit einem Urlaub und Naturerlebnis in Hitzacker²⁵⁴ zu erweitern. Dieser Gedanke wird unter anderem dadurch bestärkt, dass sich unter den Kooperationspartnern vor Ort das Biosphärenreservat Niedersächsische Elbtalaue befindet. Der Verein des Festivals hat in Hitzacker lediglich eine angestellte Geschäftsführung. Die weiteren Organisationskräfte verteilen sich über Niedersachsen und Hamburg und finden erst in der Festivalsaison den gemeinsamen Arbeitsschwerpunkt in der Stadt Hitzacker.

Die Festivalpraxis spielt im Bundesland eine charakteristische Rolle im Hinblick auf soziale Prozesse, die einen kennzeichnenden Einfluss auf den Musiksektor ausüben. Aus diesem Grunde werden diese in Kapitel 7 detailliert beschrieben und analysiert.

Ein weiteres Festival, welches nicht nur auf eine Region konzentriert ist, sondern im gesamte Bundesland Veranstaltungen durchführt, sind die Niedersächsischen Musiktage der Niedersächsischen Sparkassenstiftung. Dieses kooperiert mit den regionalen Sparkassen und den örtlichen Mitveranstaltern, um 60 bis 70 Konzerte in Niedersachsen zu veranstalten, die insbesondere die „regionale Kultur“²⁵⁵ stärken sollen.

Nicht nur die Vereins-, Verbands- und Festivalstätigkeiten sind Basis der Infrastruktur im Musiksektor. Auch das Ehrenamt spielt eine wichtige Rolle in den Netzwerkbildungsprozessen, da es zur Funktionalität und Erhaltung des Sektors erheblich beiträgt. Dabei gehen die Arbeitsbereiche über die Vereins- und Verbandstätigkeiten hinaus und erstrecken sich auf alle Bereiche des Musiksektors: Sowohl auf Landes- und Regionalebene, als auch vor Ort in den Städten und Dörfern werden unentgeltliche Tätigkeiten geleistet, die einen maßgeblichen Teil der Prozesse im Musikleben gewährleisten.²⁵⁶ Welche Bedeutung diese Arbeitsauffassung für den Musiksektor in Niedersachsen hat, und in welchen Organisationsformen ehrenamtliche Tätigkeiten geleistet werden, wird im folgenden Abschnitt beschrieben.

²⁵⁴ vgl. Webseite der Sommerlichen Musiktage Hitzacker: *Urlaub in Hitzacker und Umgebung – Das Wendland und der Naturpark Elbhöhen-Wendland. Ein Urlaubsparadies für Natur-, Kultur- und Musikliebhaber* [Zugriff 09.06.2015]

²⁵⁵ vgl. Webseite der Niedersächsischen Musiktage: *Portrait* [Zugriff 17.06.15]

²⁵⁶ vgl. Landesmusikrat Niedersachsen e. V. 2014, S. 6

5.1.1 Die Bedeutung des Ehrenamts für den Musiksektor

Die Bedeutung des Ehrenamts für den Musiksektor in Niedersachsen ist groß. Zum Beispiel *„engagieren sich zahlreiche Menschen ehrenamtlich direkt in den örtlichen Einrichtungen des niedersächsischen Musiklebens. Sie nehmen ihre Aufgaben in Vereinsvorständen, in der Ensembleleitung, durch Jury-Tätigkeiten oder durch Unterstützung und Hilfe in Chören und Orchestern, in der Nachwuchsarbeit und bei Wettbewerben oder Festivals wahr.“*²⁵⁷ Karl Ermert hat für seine Studie zum Ehrenamt in der Musikkultur 1999 die Bedeutung des Ehrenamts für Niedersachsen untersucht. Er schätzt den Wert der ehrenamtlichen Tätigkeiten auf ca. 90 Mio. €, wobei er 12€ pro Arbeitsstunde ansetzt.²⁵⁸

Leider ist diese Zahl schwer mit dem Gesamtetat der Ausgaben für Musik vergleichbar, da die Statistiken im entsprechenden Zeitraum Theater und Musik umfassen und in den Finanzberichten für Niedersachsen nicht getrennt aufgeführt werden: Niedersachsen gibt im Jahr 2001 für Theater und Musik circa 190.500.000 € aus.²⁵⁹ Trotzdem wird der hohe Anteil der ehrenamtlichen Tätigkeiten im Musikbereich deutlich und damit die Tatsache, dass der Musiksektor von Niedersachsen ohne ehrenamtliche Tätigkeiten zur damaligen Zeit und auch heute nicht funktionieren würde, zumal die Qualität und Quantität dieser Arbeit denselben Stellenwert hat wie bei sozial abgesicherten Arbeitsplätzen. *„Bei dieser Veranstaltungsorganisation fallen für die ehrenamtlich Engagierten nahezu alle Tätigkeiten an wie für hauptberufliche Musikveranstalter in kommunaler oder privatwirtschaftlicher Trägerschaft.“*²⁶⁰ Im Hinblick für sämtliche Bereiche mit freiwilligen Tätigkeiten gilt, dass diese Tätigkeiten in den letzten Jahren zugenommen haben. Kultur und Musik spielt hierbei neben den Branchen Sport und Bewegung sowie Freizeit und Gesellschaft die wichtigste Rolle. *„Im Jahre 2009 waren in Niedersachsen 41% der ab 14-jährigen Bevölkerung freiwillig engagiert [...]. Das Land steht damit zusammen mit Baden-Württemberg und Rheinland-Pfalz an erster Stelle der deutschen Bundesländer. Niedersachsen ist außerdem das Bundesland, in dem das freiwillige Engage-*

²⁵⁷ Landesmusikrat Niedersachsen e. V. 2014, S. 6

²⁵⁸ In Emert 1999 steht hierzu: *„Im Landesmusikrat Niedersachsen und seinen Mitgliedsverbänden arbeiten ehrenamtlich rund 40.000 Personen (...). Ihre eingesetzte Zeit summiert sich auf 4,32 Mio. Stunden pro Jahr; dies entspricht einem Bruttogeldwert von 86.142.139 € (12 € pro Arbeitsstunde als Rechengröße). Dazu kommen 2.556.450 € pro Jahr, die von den Ehrenamtlichen an privater Kostenübernahme hinzugefügt werden. Die Gesamtsumme der Leistungen dieses ehrenamtlichen Netzwerkes beträgt 88.698.589 €.“*

²⁵⁹ Statistische Ämter des Bundes und der Länder 2003, S. 52

²⁶⁰ Liebig [Zugriff 09.06.15]

ment seit 1999 am stärksten zugenommen hat.“²⁶¹ Diese Zunahme ist nicht nur für Niedersachsen eine typische Funktionsweise, denn sie trifft auch auf andere vergleichbare Bundesländer in Deutschland mit ländlichem Charakter zu, da „auch deutschlandweit auf dem Lande das freiwillige Engagement am stärksten gestiegen ist.“²⁶² Das Engagement in der ehrenamtlichen Arbeit für den Musiksektor in Niedersachsen wächst seitdem kontinuierlich, nicht zuletzt aus dem Grund, dass die Rahmenbedingungen zur Förderung des ehrenamtlichen Engagements von Seiten der Politik verbessert wurden. So wurde ein Internetportal als „virtueller Anlaufpunkt“ eingerichtet, der Niedersachsenpreis für Bürgerengagement für die Öffentliche Anerkennung des Ehrenamtes vergeben und seit 2003 Versicherungsschutz für die ehrenamtliche Arbeit ermöglicht.²⁶³ Ein weiterer Aspekt für die Bedeutung ehrenamtlichen Arbeitens ist, dass die im obigen Zitat erwähnten ehrenamtlichen Präsidenten und Vorstände der Vereinigungen die Personen in der Zivilgesellschaft sind, die das Musikleben aufgrund ihrer Machtposition zu großen Teilen mitgestalten und somit Niedersachsen hinsichtlich des Musiksektors prägen.

5.1.2 Die kommerzielle Ebene der Musikproduktion – Infrastruktur der Kultur- und Kreativwirtschaft

Neben zivilgesellschaftlichen Vereinigungen ist der Musiksektor auch von wirtschaftlich eigenständigen kleinen und mittleren Unternehmern geprägt, den eingangs erwähnten KMU²⁶⁴, die sich niedersachsenweit vernetzen. Die Akteure sind entweder Kulturinstitutionen zuzuordnen, agieren als Dienstleister im Musikbereich oder sind in der Musikproduktion tätig: Künstler, Komponisten und Texter, kleinere Soziale Formationen wie Produzenten, Labels und Verlage, aber auch Grafikagenturen, die beispielsweise die Internetauftritte der Ausübenden gestalten, Zeitungen, die über Musikveranstaltungen berichten, oder Rundfunkanstalten, die Musik aufnehmen oder im Radio senden. Das strukturelle Umfeld dieser Akteure lässt sich mit dem Tätigkeitsbereich der Kultur- und Kreativwirtschaft zusammenfassen. Das Bundesministerium für Wirtschaft und Energie definiert die Kultur- und Kreativwirtschaft im Monitoring zu ausgewählten wirtschaftli-

²⁶¹ TNS Infratest Sozialforschung 2010, S. 5

²⁶² ebd.

²⁶³ vgl. Portal des Landes Niedersachsen: *Bürgerschaftliches Engagement und Ehrenamt in Niedersachsen* [Zugriff 07.04.2016]

²⁶⁴ vgl. Europäische Kommission 2006, S. 5: „Als KMU werden Unternehmen beschrieben, die weniger als 250 Personen beschäftigen, und die entweder einen Jahresumsatz von höchstens 50 Millionen Euro erzielen oder deren Jahresbilanzsumme sich auf höchstens 43 Millionen Euro beläuft.“

chen Eckdaten der Kultur- und Kreativwirtschaft²⁶⁵ als Summe von Kulturwirtschaft und Kreativbranchen. Zur Kulturwirtschaft zählen demnach die Musik-, Film-, Rundfunk- und Designwirtschaft sowie die Märkte des Buchwesens, der Kunst, darstellenden Künste, Architektur und Presse. Zu den Kreativbranchen zählen der Werbemarkt sowie die Software-, und Gamesindustrie.

Somit umfasst die Kultur- und Kreativwirtschaft ein weites Spektrum an Tätigkeitsbereichen und eine große Anzahl von Beschäftigten, die im Musiksektor tätig sind oder mit Unternehmen im Musiksektor kooperieren. In Zahlen bedeutet diese Umrahmung, dass *„im Jahr 2013 [...] rund 115.000 Menschen in der niedersächsischen Kultur- und Kreativwirtschaft einschließlich des öffentlichen Kulturbetriebs tätig [sind]. Sie teilen sich auf in rund 65.000 hauptberuflich Erwerbstätige, rund 41.300 geringfügig Beschäftigte oder Mini-Selbständige sowie die 8.500 Beschäftigten in öffentlichen und gemeinnützigen Kulturbetrieben.“*²⁶⁶ Die Kultur- und Kreativwirtschaft leistet einen bedeutenden Beitrag zur Kulturentwicklung²⁶⁷, und die Zahl hauptberuflich Erwerbstätiger wird vom Niedersächsischen Ministerium für Wirtschaft, Arbeit, Verkehr und Digitalisierung als „erheblich“ bezeichnet. Dieses Argument wird mit einem Vergleich der Erwerbstätigen von rund 60.000 in der Maschinenbaubranche untermählt.²⁶⁸

Außerdem ist die Kultur- und Kreativwirtschaft für den Musiksektor auch von überregionaler Bedeutung, denn beispielsweise wird die Landeshauptstadt 2014 von der UNESCO in das globale Netzwerk der Kreativwirtschaft „creative cities“²⁶⁹ als „City of Music“ mit aufgenommen, da der Musikbereich in Hannover durch alle Branchen gut ausgeprägt ist.²⁷⁰ Neben einer transnationalen Strategie zur Aufrechterhaltung des kulturellen Erbes wird durch diese Mitgliedschaft auch die Internalisierung externen Wissens und Ressourcen gefördert, denn ähnlich wie der Bezug zu den international vernetzten Branchenverbänden im Bereich der zivilgesellschaftlichen Vereinigungen positioniert sich Niedersachsen durch die Mitgliedschaft globaler Netzwerke im Bereich der

²⁶⁵ Bundesministerium für Wirtschaft und Energie 2014, S. 5

²⁶⁶ Webseite des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur: *Kultur- und Kreativwirtschaft in Niedersachsen – Kulturschaffende und Kreative stärken Niedersachsen* [Zugriff 03.07.15]

²⁶⁷ vgl. Webseite des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur: *Kultur in Niedersachsen* [Zugriff 27.04.2016]

²⁶⁸ vgl. Webseite des Niedersächsischen Ministeriums für Wirtschaft, Arbeit, Verkehr und Digitalisierung: *Kultur- und Kreativwirtschaft* [Zugriff 27.4.2016]

²⁶⁹ Deutsche UNESCO-Kommission: *Creative Cities Network* [Zugriff 01.10.15]

²⁷⁰ Portal der Region und der Landeshauptstadt Hannover: *UNESCO City of Music – Musikstadt Hannover* [Zugriff 01.10.15]

Kultur- und Kreativwirtschaft international. So können diese Beziehungen für den Kulturtransfer genutzt werden, um die Netzwerke in Niedersachsen weiter international konkurrenzfähig auszubauen.

Charakteristisch für die geografische Verteilung der Unternehmen ist die Anhäufung der KMUs in und um die größeren Städte. Hierbei spielt die Landeshauptstadt eine herausragende Rolle da *„rund 40 Prozent des landesweiten Umsatzes der Kultur- und Kreativwirtschaft in Hannover erwirtschaftet wird.“*²⁷¹ Das entspricht mehr als einem Drittel aller niedersächsischen Unternehmen. Laut einer vom Südniedersächsischen Landschaftsverband in Auftrag gegebenem Studie für Südniedersachsen ist es so, *„dass der überwiegende Teil der Einrichtungen ihren Sitz in Göttingen sowie in den Kreisstädten Northeim, Holzminden und Osterrode hat. Nur ca. 12 % der in die Studie einbezogenen Einrichtungen befinden sich innerhalb von ländlichen Gemeinden.“*²⁷² Letztendlich bedeutet diese Verteilung, dass sowohl die Finanzströme als auch Kooperationen und Netzwerkbildungen im Musiksektor aufgrund der Vielzahl von Akteure in erster Linie in Stadtnähe geschehen, und dass die ländlichen strukturschwachen Gebiete von diesen Dynamiken weitgehend ausgeschlossen sind. Durch das Stadt-Land-Strukturgefälle sind die Akteure in den Regionen als potentielle Netzwerkteilnehmer benachteiligt, und der Aufbau einer geeigneten Infrastruktur für die musikalische Praxis gestaltet sich dort schwieriger, da das Einbringen von Ressourcen durch Überbrückung von strukturellen Löchern durch, im Verhältnis zur stadtnahen Umgebung, wenige Broker geschehen muss. Der Geschäftsführer einer KMU drückt diesen Sachverhalt wie folgt aus: *„Die Vernetzung von Niedersachsen ist für die Größe des Bundeslandes noch ausbaufähig.“*²⁷³

²⁷¹ Niedersächsisches Ministerium für Wirtschaft, Arbeit und Verkehr 2015, S. 21

²⁷² Götzky 2012, S. 68

²⁷³ KMU, S. 9

5.1.3 Politisch motivierte Institutionen und deren Bedeutung für die Musikförderung

Neben den Unternehmen in der Kultur- und Kreativwirtschaft sind auch die meisten der für den Musikbereich wichtigen politischen Institutionen in der Landeshauptstadt angesiedelt.

So ist der Sitz des MWK und der wichtigsten Stiftungen im Musiksektor in Hannover angesiedelt. Dies bedeutet auch, dass die Kommunikation zwischen den Institutionen hauptsächlich der Landeshauptstadt stattfindet. In diesem Abschnitt wird die Bedeutung der Musikförderinstitutionen beschrieben, da sie einen weiteren Einflussgebenden Akteur im Musiksektor darstellen. Über Fördermittel fließen weitere Finanzströme in den Sektor, welche das Handeln der Akteure beeinflussen. Weiterhin wird beschrieben, inwieweit das Clustern dieser Institutionen in den großen Städten dem Musikleben förderlich ist, und welche Maßnahmen getroffen werden, um auch den daraus für den gesamten Sektor entstehenden negativen Effekten entgegenzuwirken.

Im Bereich der Kulturförderung lassen sich die Finanzströme leichter nachvollziehen als im Bereich der Privatwirtschaft. Das MWK als ein bedeutender Mittelgeber stellte im Jahr 2015 insgesamt 209 Millionen Euro für kulturnahe Bereiche zur Verfügung.²⁷⁴ Für den Bereich Musik wurden dem entsprechenden Referat circa 7,2 Millionen Euro²⁷⁵ zugeweiht, wobei die Mittel für Stipendien, Projektförderungen, mehrjährige Förderungen und institutionelle Förderungen für den Landesmusikrat und die Landesmusikakademie in Wolfenbüttel ausgegeben wurden.

Um die Grundlage für einen Kommunikationsfluss zu schaffen, welcher der Bündelung von geförderten Projekten und Musikinstitutionen rund um die Städte entgegen wirkt, verteilt das Land Niedersachsen die Möglichkeiten zur Antragsstellung und Beratung für die Musikakteure auf „Servicestellen“ in die verschiedenen Regionen im Flächenland: Nach der Auflösung der Regierungsbezirke im Jahre 2004 werden den sechs historisch gewachsenen Landschaften und weiteren sieben Landschaftsverbänden ²⁷⁶ in Niedersachsen Aufgaben der Kulturförderung zugewiesen. Die Verbände betreuen

²⁷⁴ Webseite des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur: *Kultur in Niedersachsen* [Zugriff 27.04.2016]

²⁷⁵ Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur 2014, S. 129

²⁷⁶ Ostfriesische Landschaft, Oldenburgische Landschaft, Landschaftsverband Stade, Landschaftsverband Hildesheim, Emsländische Landschaft für die Landkreise Emsland und Grafschaft Bentheim, Landschaftsverband Osnabrücker Land, Landschaftsverband Südniedersachsen, Braunschweigische Landschaft, Lüneburger Landschaftsverband, Landschaftsverband Weser-Hunte, Schaumburger Landschaft, Landschaftsverband Hameln-Pyrmont, Regionalverband Harz.

jeweils einen Teil des Bundeslandes. Sie sollen zudem das zuständige Ministerium verwaltungstechnisch entlasten und haben die Möglichkeit, Mittel über einen landesweiten Verteilungsschlüssel zu vergeben. Der Landschaftsverband Lüneburg bewilligt Projekte mit regionaler Bedeutung bis zu 9.999 Euro.²⁷⁷ Die Projekte, die eine landesweite Bedeutung besitzen und Förderkosten von über 10.000 Euro decken müssen, werden direkt im Niedersächsischen MWK im Referat Theater, Musik beantragt. Um einen reibungslosen Kommunikationsfluss gewährleisten zu können, haben sich die Landschaften zu einer landesweit agierenden Plattform, der Arbeitsgemeinschaft der Landschaften und Landschaftsverbände in Niedersachsen (kurz ALL-viN)²⁷⁸ zusammengeschlossen.

Des Weiteren beteiligen sich die Landkreise, Städte und Gemeinden an der Förderung des regionalen Kultur- und Musikangebots, um im gesamten Flächenland entsprechende Möglichkeiten zur Verfügung zu stellen.

Das System der Niedersächsischen Sparkassenstiftung ist nach einem ähnlichen Prinzip der örtlichen Servicestellen für antragstellende Akteure aufgebaut.²⁷⁹ Über das Gebiet Niedersachsens verteilt, gibt es im Jahre 2014 insgesamt 46 Sparkassen. Für Projekte mit Regionalbezug werden Anträge über die örtlichen Sparkassen an die Niedersächsische Sparkassenstiftung gestellt, sodass diese Servicestellen für die Antragenden im gesamten Bundesland zur Verfügung stehen. Bei allgemeinen, das gesamte Land betreffenden Vorhaben können Gelder zudem auch bei der Sparkassenstiftung in Hannover direkt beantragt werden.

Die Beispiele der beiden Fördersysteme vom Land Niedersachsen und der Sparkassenstiftung beschreiben den Gedanken einer Infrastruktur für Musikförderung, die aufgrund weit gefächerter Kommunikationskanäle jeden Musikschaaffenden in Niedersachsen motivieren soll, Mittel für die eigenen Projekte zu beantragen, da es zum Beziehungsaufbau zwischen Antragstellenden und Förderinstitution vor Ort kommt. Mit diesen Servicestellen soll der politische Wille unterstützt werden, die Musikkultur des gesamten Bundeslandes und nicht nur die Musik in den größeren Städten zu fördern.

²⁷⁷ vgl. Lüneburgischer Landschaftsverband: *Kulturförderung* [Zugriff 15.06.2015]

²⁷⁸ vgl. Arbeitsgemeinschaft der Landschaften und Landschaftsverbände in Niedersachsen: *Regionale Kulturförderung in Niedersachsen* [Zugriff 01.10.15]

²⁷⁹ Webseite der Niedersächsischen Sparkassenstiftung: *Die niedersächsischen Sparkassen* [Zugriff 15.06.15]

5.1.4 Bildungsinstitutionen – Sicherung der Qualität musikalischer Praxis

Als Grundlage für ein professionelles Ausüben von Musik bieten Universitäten, Fachhochschulen, berufsbildende Schulen und Musikhochschulen entsprechende Angebote, die ebenfalls eine wichtige Rolle im Musiksektor von Niedersachsen spielen. Sämtliche Bereiche des Musiksektors werden von den Institutionen der musikalischen Bildung beeinflusst: Mit Musikangeboten, angefangen in den Kindertagesstätten über den Musikunterricht in den allgemeinbildenden Schulen, den Musikschulen bis hin zu Weiterbildungsinstitutionen und Universitäten, sollen viele Kinder, Jugendliche und Erwachsene erreicht werden. Die musikalische Bildung ist somit relevant im Hinblick auf die Qualität musikalischen Schaffens in Niedersachsen und wirkt letztendlich auch auf die Quantität der Musikschaaffenden. Dieser Bereich ist weit gefasst und die Akteure nutzen dieses strukturelle Umfeld der Bildungsinstitutionen aus verschiedenen Gründen und aufgrund sehr unterschiedlichen Kompetenzen, wie beispielsweise von Tätigkeiten in der Musikvermittlung, bis hin zum Musizieren auf akademischen Niveau und zur Professionalisierung des eigenen musikalischen Schaffens, zum Beispiel an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.

Auch in der musikalischen Bildung gibt es landesweit vernetzte Bildungsinstitutionen, die den Zugang im gesamten Flächenland gewährleisten sollen. Insbesondere der Musikunterricht in den allgemeinbildenden Schulen und der privat organisierte Musikunterricht in den Musikschulen spielen eine wichtige Rolle. In Bezug auf die Musikschulen leistet der Landesverband für Niedersächsische Musikschulen Unterstützung in der Vernetzungsarbeit: Zum einen bündelt er die Belange seiner 74 öffentlich und kommunal geförderten Musikschulen. Er erreicht über 100.000 Kinder und Jugendliche in Niedersachsen. Zum anderen arbeitet er intensiv mit dem MWK sowie dem Landesmusikrat und seinen Mitgliedsverbänden und der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover zusammen²⁸⁰, um auch am Geschehen der Ausbildung künftiger Musiklehrer teilzuhaben. Neben dem erwähnten Angebot kooperieren die Musikschulen mit oder sind Teil überregionaler, von den Institutionen der Politik initiiertes Bildungsprogramme wie beispielsweise „Wir machen die Musik!“²⁸¹ im Auftrag des Niedersächsischen MWK. Mit „HAUPTSACHE:MUSIK“ fördert

²⁸⁰ vgl. Landesverband Niedersächsischer Musikschulen: *Was sind Musikschulen* [Zugriff 16.06.15]

²⁸¹ vgl. Wir machen die Musik!: *Das Musikalisierungsprogramm für alle Kinder in Niedersachsen* [Zugriff 16.06.15]

das Niedersächsische Kultusministerium und der Landesmusikrat Niedersachsen die Kooperation von Schulen mit außerschulischen Musikinstitutionen wie *„Opernhäusern, Theatern, Orchestern, Chören, Kirchen, Kulturbüros, Rundfunk und Fernsehen sowie freien Musikgruppen und Vereinen“*²⁸², um das Spektrum der schulischen Musikpädagogik zu erweitern. Außerdem sind das landesweite Kinderchorfestival *„Kleine Leute – Bunte Lieder“* (durch das Niedersächsische Kultusministerium und die Niedersächsische Sparkassenstiftung gefördert) und die Programme zur Förderung des Singens in Schule und Freizeit *„Klasse – wir singen“* und *„Jugend musiziert“* in Niedersachsen, als ein landesweiter Musikwettbewerb, der in bundesweite Strukturen eingebunden ist, zu nennen.

Ein weiterer wichtiger Bereich in der musikalischen Bildung ist die Ausbildung zum Musikerberuf, Musikwissenschaftler oder Musikpädagogen. Auch hier gibt es flächendeckende Maßnahmen der Musikschulen zum Beispiel in der Studienvorbereitung. *„Um interessierte Schüler auf ein professionelles Musikstudium vorbereiten zu können, bieten 35 Musikschulen des Landesverbandes Niedersächsischer Musikschulen flächendeckend in Niedersachsen eine Studienvorbereitende Ausbildung (SVA) an.“*²⁸³

Der Bestand an Ausbildungsmöglichkeiten wird vom Landesmusikrat wie folgt zusammengefasst: *„Für die musikalische Hochschulbildung hält Niedersachsen eine Musikhochschule, sechs Universitäten und eine Fachhochschule vor. Die Hochschule für Musiktheater und Medien Hannover bietet Exzellenzausbildung auf künstlerischem, künstlerisch-wissenschaftlichem und künstlerisch-pädagogischem Gebiet an.“*²⁸⁴ Außerdem lehren die niedersächsischen Universitäten (Braunschweig, Hildesheim, Lüneburg, Oldenburg, Osnabrück und Vechta) das Fach Musik in Lehramtsstudiengängen für die Grund- Haupt- und Realschule. Es können in Oldenburg und Osnabrück auch Studiengänge mit dem Fach Musik für das gymnasiale Lehramt studiert werden. Dort werden die klassischen Studienbereiche als auch Rock, Pop und Jazz angeboten. An den Universitäten wird das Studium der Musikwissenschaft angeboten, und das Institut für Musikpädagogik an der Hochschule Osnabrück setzt seinen Schwerpunkt auf musikpädagogische Angebote.

²⁸² vgl. HAUPTSACHE:MUSIK Niedersachsen: *Förderung der Zusammenarbeit zwischen schulischer Musikpädagogik und außerschulischen Institutionen der Musikkultur* [Zugriff 04.09.2015]

²⁸³ Landesmusikrat Niedersachsen e. V. 2014, S. 26

²⁸⁴ ebd., S. 27

5.2 Interface – welche Rolle spielt die Qualität in der musikalischen Praxis?

Zusammenfassend stellen sowohl die Sozialen Formationen des Musiklebens und in die Bereiche des Ehrenamts, der Kultur- und Kreativwirtschaft, die politisch motivierten Institutionen in der Musikförderung als auch die musikalische Bildung einen bedeutenden Teil der Infrastruktur im Musiksektor von Niedersachsen. In den von diesen Bereichen beeinflussten Netzwerkstrukturen sind die Funktionsweisen der Interface-Disziplin ausgeprägt. Der Bewertungsmaßstab orientiert sich an der Qualität der in ihnen stattfindenden Prozesse. Besonders deutlich ist dies im Bereich der musikalischen Bildung zu erkennen, denn die Maßnahmen in diesem Bereich, wie die erwähnten Projekte oder die universitäre Ausbildung, stehen im direkten Bezug zu einer Qualitätsverbesserung in der musikalischen Praxis. Auch das Verhältnis von Musikförderer und antragstellenden Vereinen fließt in die Bewertung der Anträge aufgrund ihrer Qualität in Bezug auf den Förderdiskurs mit ein. So werden auch relationale Aspekte bei der Mittelbewilligung mitgedacht. Märkte im ökonomischen Sinne im Allgemeinen²⁸⁵, als auch der in Kapitel 5.1.2 erwähnte Markt der Kultur- und Kreativwirtschaft im Speziellen, folgen den Funktionsweisen der Interface-Disziplin.

Das Augenmerk auf Qualität beeinflusst die Finanzströme in den Disziplinen. Die Vereinigungen können über Vereinsbeiträge oder Spenden Eigenkapital generieren, die Kultur- und Kreativwirtschaft agiert nach den Maßstäben der Ökonomie und die politisch motivierten Institutionen beeinflussen das Musikleben durch die Steuerung monetärer Ströme in der Musikförderung über die Institutionen wie Ministerien oder Stiftungen. Auf der einen Seite sind Finanzströme von großer Bedeutung für den Musiksektor, da die musikalische Praxis ohne Investitionen in Arbeit oder die Musikproduktion nicht handlungsfähig wäre. Je besser der Musiksektor mit Kapital ausgestattet ist, je mehr Geld kann in die Arbeit fließen und in der musikalischen Praxis umgesetzt werden. Diese Gelder sind Ausdruck eines „kulturellen Willens“ in der Konstruktion des Interface, denn hinter den Transaktionen stehen die Werte der entsprechenden Institutionen: Beispielsweise führen Vereine gemäß ihres Vereinszwecks Veranstaltungen durch, die Unternehmen der Kultur- und Kreativwirtschaft folgen zwar wirtschaftlichen Idealen wie der Gewinnmaximierung, aber bereichern das Interface mit Produkten aus dem Musik-

²⁸⁵ vgl. White 2002, S. 178f.

bereich, also mit Netzwerkressourcen, und die Musikförderer unterstützen mit der Vergabe von Mitteln ihre Vorstellung des niedersächsischen Kulturlebens. Dem schließen sich die Fragen an, wie die Finanzströme mit dem Sozialen, also mit der Netzwerkbildung im Zusammenhang stehen, welche Mechanismen Netzwerkbildungsprozesse im Musiksektor beeinflussen, und welche Faktoren die Musik-Akteure zum sozialen Handeln bewegen.

Auf der anderen Seite ist die Basis jeglicher Netzwerkbildung Kommunikation zwischen den Akteuren. Ohne Kommunikation kann keine Beziehung zwischen zwei Akteuren zustande kommen, selbst wenn den Akteuren endlos viel Kapital über die Finanzströme zur Verfügung stünde. Es bilden sich keine Dyaden, Triaden oder Gruppierungen, und es finden keine Identitätskonstruktionen aufgrund der für die Netzwerkbildung elementaren Footing-Prozessen statt.

Besonders wird dieser Mechanismus zur Netzwerkbildung im Ehrenamt deutlich. Die Motivation zu Kommunikation und zum sozialen Handeln in dem Bereich des Ehrenamts ist völlig unabhängig von finanzieller Entlohnung. Das Ehrenamt ist durch Idealismus motiviert und Kommunikationsanreiz ist unter anderem der Wille, einer Gemeinschaft anzugehören. Aufgrund dieser beiden Faktoren kommt es zur Kommunikation zwischen Akteuren, und es werden Beziehungen aufgebaut. Auch die Vereinigungen, die aufgrund ihrer Gemeinnützigkeit keine wirtschaftlichen Ziele verfolgen dürfen, verfolgen ihre Arbeit hinsichtlich der Vergemeinschaftung und eines gemeinsamen Zwecks. Auch hier ist das Soziale die Grundlage für Kommunikation, das Knüpfen von Beziehungen und letztendlich der Beginn von Netzwerkbildungsprozessen.

Wie oben beschrieben, verorten sich viele der Akteure aus den vier Bereichen in oder in der Nähe der größeren Städte in Niedersachsen. Insbesondere um die Landeshauptstadt bündeln sich die Institutionen der Kultur- und Kreativwirtschaft und die Förderinstitutionen. Dem schließt sich die Frage an, in wieweit den Akteuren eine gerechte Teilhabe an der musikalischen Praxis in ganz Niedersachsen ermöglicht wird, denn die Arbeit, die Produktionen und die Projekte müssen bezahlt werden, damit sie umgesetzt werden können. Kann durch Kommunikationsstrukturen die Zentralisierung um die Städte in Bezug auf eine gerechte Teilhabe vernachlässigt werden, und welche Rolle spielt das Internet hierbei?

Da die Kultur- und Kreativwirtschaft von der Wirtschaft abhängigen Regulationsmechanismen folgt, liegt es insbesondere im Bereich der Politik, Strukturen im Musiksektor von Niedersachsen zu etablieren, welche die vier Bereiche im gesamten Flächenland miteinander vernetzen und jedem Akteur den Zugang zur musikalischen Praxis ermöglichen. Für eine gerechte Teilhabe ist vor allem die Beseitigung von Zugangsbarrieren ein wichtiger Faktor. Eine Maßnahme hierfür sind die oben beschriebenen über das gesamte Flächenland verteilte „Servicestellen“ der Mittelgeber wie dem Land und der Niedersächsischen Sparkassenstiftung. Eine weitere Maßnahme ist das von den drei größten Förderern – der Stiftung Niedersachsen, dem Land Niedersachsen und der Sparkassenstiftung²⁸⁶ – in Niedersachsen finanzierte Musikland Niedersachsen. Die Kernkompetenz des Musiklandes ist Kommunikation.²⁸⁷ Wie dies zur Bildung von Netzwerkprozessen umgesetzt wird, wird in Kapitel 6 differenziert beschrieben. An dieser Stelle sei erwähnt, dass das Musikland Niedersachsen offizieller Ansprechpartner für alle Akteure im Musiksektor ist, und durch Kontakte zu den vier beschriebenen Bereichen in ganz Niedersachsen und durch seine Funktion des Brokers die Kommunikation verbessert, Kooperationen fördert, und Netzwerkprozesse initiiert.

Auch wenn der Bereich der Kultur- und Kreativwirtschaft sich örtlich an die größeren Städte bindet, macht sich die Politik die Kooperationsneigung der KMU zu nutzen. Die *„Kultur- und Kreativwirtschaft weist eine starke Netzwerkorientierung auf und eine hohe Kooperationsneigung. [...] Produkte und Dienstleistungen der Kultur- und Kreativwirtschaft sind oft das Ergebnis von Kooperationen.“*²⁸⁸ Sie integriert diesen Bereich in ihre aktivierende Kulturpolitik und fördert die Kommunikation und Netzwerkbildungen dieses Bereichs mit dem der Zivilgesellschaft und der musikalischen Bildung über formale Netzwerkbildungen. Ein Beispiel, um Kulturpolitik mit einem den Musiksektor übergreifenden Konzept effektiver gestalten zu können, ist das Kulturentwicklungskonzept (KEK) Niedersachsen. Es *„geht [...] nunmehr auch darum, öffentliche und private kulturelle Akteure in Wirtschaft und Gesellschaft zur Zusammenarbeit zu ermuntern und Rahmenbedingungen zu schaffen, die Engagement fördern. So verstandene aktivierende Kulturpolitik zeichnet sich dadurch aus, dass sie sich zu den Akteuren ‚in Beziehung setzt‘ und dafür wirbt, gemeinsam an der Zukunft der Kultur in Niedersachsen zu arbeiten.“*²⁸⁹ Die politisch initiierten Netzwerke bilden die Grundlage, um – aufbauend auf dem Gedanken kultureller Teilhabe – mit wissenschaftlicher Unterstützung durch empirische Studien wie dem

²⁸⁶ vgl. V, S. 8

²⁸⁷ vgl. ebd., S. 7

²⁸⁸ Bundesministerium für Wirtschaft und Energie 2014, S. 49

²⁸⁹ Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur 2014, S. 12

Kulturbarometer, dem Interkulturbarometer und dem Kulturbericht²⁹⁰ sowie im Dialog mit den Akteuren und Kulturinstitutionen Ziele in der Landespolitik zu formulieren und in die jeweiligen Regionen zu tragen. Das Konzept basiert auf der Anpassung an die räumlichen und strukturellen Umstände im Flächenland, um die Kulturlandschaft optimal fördern zu können. Es geht um die Umsetzung eines Prozesses und das Aufgreifen aktueller Diskurse und deren Umsetzung innerhalb der kulturpolitischen Rahmenbedingungen. Diese Einbettung wiederum beeinflusst die Akteure des Musiksektors.

Zum Beispiel wird aus den oben genannten Gründen im Rahmen des KEK Niedersachsen an einer Strukturverbesserung im Hinblick auf das Ehrenamt im Kultur- und Musikbereich gearbeitet. Das freiwillige Engagement soll mit verschiedenen Zielvereinbarungen zwischen dem Land und Kulturfachverbänden sowie weiteren Förderinstitutionen gestärkt werden, und als ein Schwerpunkt der Kulturpolitik des Landes zusammengefasst werden.²⁹¹ Zudem greift das KEK Niedersachsen auch in wirtschaftliche Zusammenhänge ein, denn eine weitere Leitidee ist die Förderung der Kultur- und Kreativwirtschaft. Denn beispielsweise leben die Künstler nicht nur von der Kulturförderung, sondern wie oben beschrieben auch immer häufiger von der Kreativwirtschaft.

Die Ideen des Niedersächsischen MWK²⁹² sind in diesem Sinne die angemessene Vernetzung von Künstlern und Kulturberufen, Jahreskonferenzen oder die Gründungs- und Existenzberatung etc.²⁹³ Auch wird im Rahmen des KEK Niedersachsen die Vernetzung von Kultur- und Bildungsinstitutionen gefördert. *„Der Fachbeirat für Kulturelle Bildung fördert die Vernetzung und den fruchtbaren Austausch zwischen Vertreterinnen und Vertretern von Kultur- und Bildungseinrichtungen.“*²⁹⁴ Aus dem Fonds des Niedersächsischen MWK wird das Programm „Wir machen die Musik!“ unterstützt, das mit dem integrativen Charakter kultureller Bildung, Vielfalt und Teilhabe fördert.²⁹⁵

Bedeutend für das Erlernen oder die Vermittlung von Musik ist vor allem die breitenkulturelle musikalische Praxis und deren Aktivitäten. Dominierend in diesem

²⁹⁰ Die drei Studien liefern Datenmaterial zum allgemeinen Kulturinteresse und zum Zugang zu Kulturveranstaltungen der Bevölkerung Niedersachsens.

²⁹¹ Webseite des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur: *Kulturpolitik und Kulturentwicklungskonzept – Kooperation von Hochschulen und Kultureinrichtungen* [Zugriff 03.09.2015]

²⁹² vgl. Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur 2014, S. 10

²⁹³ Außerdem können Mittel für Musikprojekte im Inland mit überregionaler Bedeutung auch über den Bund oder europaweite Förderungen beantragen. Weitere Informationen stellt beispielsweise die Landesvereinigung Kultureller Jugendbildung auf ihrer Internetseite www.lkjnds.de zur Verfügung. [Zugriff 03.09.2015]

²⁹⁴ Webseite des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur: *Land setzt Fachbeirat Kulturelle Bildung ein* [Zugriff 03.09.2015]

²⁹⁵ vgl. ebd.

Bereich ist in Niedersachsen insbesondere die Blasmusik²⁹⁶, die vor allem durch die Feuerwehren, Kirchen, die Blasorchester oder die Musikzüge in den Regionen praktiziert wird.

5.3 Breitenkultur im ländlichen Raum

Im vorigen Abschnitt wurde beschrieben, welche Rolle die Finanzströme in Bezug auf den Musiksektor des Bundeslandes haben, und welche Maßnahmen insbesondere von den politischen Institutionen unternommen werden, um eine gerechte Teilhabe an der landesweiten Mittelverteilung zu ermöglichen. Es wurde festgestellt, dass sich die Organisationen in den Interfaces der Kultur- und Kreativwirtschaft und den Förderinstitutionen in der Landeshauptstadt und weiteren größeren Städten in Niedersachsen clustern. Um trotzdem den Kommunikationsfluss in das Flächenland so effektiv wie möglich zu gestalten, haben insbesondere die Förderinstitutionen kurze Kontaktwege zu den Akteuren der musikalischen Praxis in Form von „Servicestellen“ etabliert. Dieser Abschnitt beschäftigt sich mit den Fragen, wie diese Maßnahmen in der Praxis umgesetzt werden, und ob für jeden Einwohner gerechte Teilhabe an Kultur von staatlicher Seite gewährleistet ist. Ist dies der Fall, so wäre das an den Finanzströmen erkenntlich. Beispielsweise müssten die ministerialen Ausgaben für Kultur pro Einwohner im gesamten Flächenland gleichhoch sein. Das würde bedeuten, dass das Kapital im Flächenland vorhanden wäre, mit dem kommunikative Strukturen aufgebaut werden und letztendlich auch Netzwerkbildungsprozesse initiiert werden können.

In der folgenden Tabelle werden die Ausgaben für Kultur, gemessen an der Gemeindegröße dargestellt. Götzky kommt zu dem Schluss, dass es zwischen diesen beiden Faktoren eine Korrelation gibt. Es wird deutlich, dass die Kulturausgaben in den Ballungsräumen in Niedersachsen wesentlich höher sind als in den ländlichen Regionen.

²⁹⁶ vgl. Sermersheim 2008

Tab. 3: Kulturausgaben der Gemeinde²⁹⁷

Gemeindegröße in Einwohner	Kulturausgaben pro Einwohner
ab 500.000	124 €
ab 200.000	117 €
ab 10.000-20.000	16,50 €
unter 3.000	3,50 €

Auch der Endbericht des ICG culturplan bestätigt den Verdacht mit einer im Jahre 2010 durch das Bundesinnenministerium beauftragten Studie und drückt diesen Sachverhalt schlussfolgernd so aus: Es muss davon ausgegangen werden muss, *„dass das Ausgangsniveau von Kulturausgaben im ländlichen Raum niedrig ist. Kultur, so könnte man prägnant formulieren, ist städtisch.“*²⁹⁸ Diesem Zitat zufolge wäre die kulturelle Praxis und damit auch die musikalische Praxis zu großen Teilen von den Kulturausgaben abhängig. Ohne finanzielle Mittel kann in diesem Fall keine Kultur stattfinden kann. Diese Aussage berücksichtigt jedoch nicht, dass auch kulturelle Praxis ohne finanzielle Mittel über ehrenamtliche Tätigkeiten stattfindet. Kulturelle Praxis muss nicht notwendigerweise mit einem hohen Mittelaufwand verbunden sein. So formulierte dem gegenüber der Landesmusikrat Niedersachsen für das Kulturleben im Bereich der Musik, dass *„das Musikleben [...] in einem großen Land wie Niedersachsen auch und gerade in der Laienmusik statt [findet], die überall im Land zu finden ist und die Basis des regionalen Musiklebens darstellt“*²⁹⁹, also Kultur ist nicht unbedingt ein städtisches Phänomen. Kultur findet auch auf dem Lande statt, nur nicht im Hinblick auf eine Professionalisierung, sondern in Gestalt von „Laienmusik“³⁰⁰ in der musikalischen Praxis, die für die Netzerkennung im Musiksektor quantitativ einen höheren Einfluss hat, als die professionelle Musik. Im Kulturbericht 2010 des Niedersächsischen MWK ist zu lesen, dass es aufgrund der Mitgliederzahlen der Dachverbände im Bereich der „Laienmusik“ und unter Einberechnung weiterer Schätzungen im informellen Bereich aus verschiedenen Branchen ca. 450.000

²⁹⁷ Götzky 2012, S. 93

²⁹⁸ ICG culturplan 2010, S. 7

²⁹⁹ Landesmusikrat Niedersachsen e. V. 2014, S. 5

³⁰⁰ An dieser Stelle sei erwähnt, dass die Wahl des Begriffs des Laienmusizierens nicht nur diskriminierend ist, sondern auch irreführend in dem obigen Zitat gewählt wurde, *„da der Begriff des Laien insofern wertend ist, als er auf sprachlicher Ebene Qualitätsansprüche impliziert, die von professionellem Kulturschaffen abgeleitet sind.“* (Götzky 2012, S. 19)

Musizierende in Niedersachsen³⁰¹ gibt. Subtrahiert man diese Zahl von den 500.000³⁰² im Musiksektor aktiven Musikbegeisterten, erhält man als Ergebnis einen Wert, der das Verhältnis zwischen den professionellen und den nicht-professionellen³⁰³ Musikern im Musiksektor tendenziell darstellt. Demnach kommen in Niedersachsen auf einen professionellen Musiker neun nicht-professionelle Musiker.

Der Vergleich dieser beiden Aussagen führt zu der Schlussfolgerung, dass neben den beschriebenen Tätigkeitsfeldern noch ein weiterer relevanter Bereich im Musiksektor zu finden ist. In diesem Bereich praktizieren der Aussage nach hauptsächlich nicht-professionelle Musiker, die den überwiegenden Teil der Musik-Akteure stellen und somit als „Basis des Musiklebens“³⁰⁴ vom Landesmusikrat beschrieben werden.

Die Verteilung der Kulturausgaben pro Einwohner im Flächenland legt die Vermutungen nahe, dass sich die Mechanismen und Funktionsweisen dort von den bereits erwähnten vier Tätigkeitsbereichen unterscheiden, und dass Kommunikations- und Netzwerkbildungsprozesse nicht unbedingt die Qualität als Bewertungsmaßstab des musikalischen Schaffens fokussieren, sondern dass weitere Faktoren eine Rolle spielen. Ebenfalls ist die Bedeutung des Ehrenamtes zu prüfen, da durch die unentgeltliche Arbeit die Unterfinanzierung von Kultur in den ländlichen Regionen zumindest ansatzweise kompensiert wird.

In den letzten Jahren gab es mehrere Veröffentlichungen, die sich mit der Thematik der kulturellen Praxis in ländlichen Regionen befassen. Häufig wird der Begriff der Breitenkultur hierfür verwendet. Im folgenden Abschnitt wird der Begriff definiert und geprüft, ob die Breitenkultur einen weiteren Tätigkeitsbereich im Musiksektor beschreibt, und welche Mechanismen und Funktionsweisen Breitenkultur charakterisieren. Anschließend werden die wichtigsten Protagonisten dieser Praxis näher beschrieben. Es ergibt sich, dass hierzu vor allem Aspekte der Kirchenmusik, das Feuerwehrmusikwesen, die Line-Dance-Szene und Blasmusikorchester wie das Heeresmusikkorps oder die Polizeiorchester zählen.

Eine plausible Definition von Breitenkultur angepasst an die musikalische Praxis im Flächenland Niedersachsen findet sich im Weißbuch Breitenkultur. *„Gemeinsames kulturelles und künstlerisches Tun mit individueller Teilhabe und bürgerschaftlichem Engagement auf einer nicht kommerziellen, sparten- und politikfeldübergreifenden Ebene, das kann*

³⁰¹ Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur 2011, S. 27

³⁰² vgl. Kapitel 5

³⁰³ vgl. ebd.

³⁰⁴ Landesmusikrat Niedersachsen e. V. 2014, S. 5

*Breitenkultur sein.*³⁰⁵ Hier wird der Gemeinschaftsgedanke im Zusammenhang mit künstlerischen Tun als Kern breitenkultureller Praxis herausgestellt, der mit starkem bürgerschaftlichen Engagement verbunden ist. Es geht um gleichzeitige soziale und musikalische Aspekte, wodurch die Möglichkeit zur sozialen Identifikation eröffnet wird, an der sich die Gemeinschaft orientieren kann. Auch Götzky betont, dass viele Aspekte die kulturelle Praxis auf dem Lande beschreiben. So spielt die Bedeutung der sozialen Funktion von Kultur im ländlichen Raum eine wichtige Rolle. *„Die Kultur im ländlichen Raum ist [...] durch große Vielfältigkeit geprägt. Sie hat zum einen die Funktion, Gemeinschaft zu stiften und zum anderen, ein Standortfaktor zu sein.*“³⁰⁶ Mit der Erwähnung des bürgerschaftlichen Engagements wird auf die starke Bedeutung des Ehrenamts in breitenkulturellen Kontexten hingewiesen sowie darauf, dass die musikalische Praxis zumeist in der Freizeit der Akteure stattfindet. Das MWK beziffert die ehrenamtlich engagierte Bevölkerung über 14 Jahren mit über 40 %.³⁰⁷ Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ableiten, dass sich verhältnismäßig viele Leute trotz wenig zur Verfügung stehender finanzielle Mittel in der musikalischen Praxis engagieren³⁰⁸. Dieses beschriebene Spektrum eröffnet die Diskussion über die gesellschaftliche Teilhabe an Kultur für alle Niedersachsen, beziehungsweise die Teilhabe an der Musik im ländlichen Raum von Niedersachsen.

Ebenfalls im Weißbuch werden diese Vorstellungen von Beate Kegler präzisiert und ein Kriterienkatalog erarbeitet:

„Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Breitenkultur seit ihren Anfängen aus Systemen besteht, die auf der Bildung und Festigung der sozialen Beziehungen in Dorfgemeinschaften basieren, und deren Akteure unter folgenden Zielsetzungen und Prämissen agieren:

- *Kultur von allen für alle*
- *Ausbildung und Stärkung regionaler Identität*
- *kulturelle Teilhabegerechtigkeit*
- *kulturelle Bildungsarbeit*
- *gemeinwohlorientiertes Ehrenamt*
- *Partizipation an der Gestaltung der eigenen/dorfgemeinschaftsbezogenen Lebenswelt*
- *Bewahrung lokaler/regionaler Traditionen*
- *Breitenkultur kommt dabei mit geringen finanziellen Mitteln aus, agiert lokal und selbstorganisiert.*³⁰⁹

³⁰⁵ Schneider 2014, S. 9

³⁰⁶ Götzky 2012, S. 196

³⁰⁷ Webseite des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur: *Breitenkultur, Ehrenamt und Termine – Stärkung des freiwilligen Engagements* [Zugriff 29.04.2016]

³⁰⁸ vgl. Tabelle 3 in diesem Kapitel.

³⁰⁹ Kegler 2014, S. 67

Es geht neben der Partizipation an Kultur und kultureller Bildung um die Wahrnehmung von und den Umgang mit Regionalität, also um soziale Aspekte und um kognitive Prozesse der Identitätskonstruktion. *„Eine Kultur, die in der Breite ankommt oder besser noch aus dieser erwächst, muss eine sein, an der viele teilhaben und das möglichst noch quer durch alle Generationen, Milieus und auch Professionalisierungsgrade. Sie wäre eine Kultur, die verbindet, nicht eine die trennt. Gerade der Musik wird eine solche einigende Kraft zugesprochen.“*³¹⁰ Die vorliegende Arbeit prüft, in wieweit die Musik im Rahmen der Breitenkultur aufgestellt ist. Das Prüfen für andere Sparten ist weiteren Arbeiten vorbehalten. Im Vordergrund steht die Frage, wie die Akteurs-Identitäten ihre Relationen konstruieren, um soziale Prozesse durchzuführen.

Aus theoretischer Perspektive wird diese Frage mit dem Konzept der Disziplin Council erklärbar, da für diese Disziplin das kognitive Element ausschlaggebend ist, indem die Wahrnehmung und Selbsteinschätzung der Akteurs-Identitäten im sozialen Kontext eine wichtige Rolle spielen. Im Vergleich zur Disziplin Interface geht es hier nicht darum, technische Vollkommenheit – in Bezug auf die Qualität der Musik – zu erlangen, sondern darum, mit anderen gemeinsam Musik zu machen. Dies ist nicht zuletzt deswegen wichtig, weil sich die Identitäten durch Prestige und damit einhergehend mit Vertrauen in der nachbarschaftlichen Gesellschaft positionieren. Denn die entsprechenden Ensembles, Bands, Orchester und DJs treten in der Regel nur in der näheren Umgebung auf und repräsentieren diese. Der relationale Prozess innerhalb der Disziplin, an dem der Bewertungsmaßstab Prestige gemessen wird, ist sowohl die Vermittlung der Musik als auch die Vermittlung eines Sozialverständnisses für die aktiven Musikeridentitäten und für das Publikum. Die erhobenen Daten geben Einblicke über die Disziplin der Blasmusik, die auf den unterschiedlichen Aggregationsebenen der Institutionen durch Vereinigungen der Fanfarenzüge, Schützenvereine, Turn- oder Karnevalsvereine oder Spielmannszüge repräsentiert ist. Sie geben außerdem Aufschluss über die Kirchenmusik, den Line-Dance, verschiedene Orchester und Chöre sowie die private Hausmusik. Breitenkultur beschreibt somit musikalische Praktiken in der Region und bezeichnet die Aggregationsstufe dieser Disziplin³¹¹, die im gesamten Bundesland ihre Geltung findet.

³¹⁰ Lüdke 2014, S. 105

³¹¹ vgl. Kapitel 4.3.2

Breitenkultur wird als Kirchenmusik³¹² wie zum Beispiel durch Posaunenchor, als Feuerwehrmusik³¹³, oder als Line-Dance³¹⁴ auch in Städten wie Hannover praktiziert. Daher wird in dem Kontext dieser Arbeit Breitenkultur als eine weitere Basis der musikalischen Praxis beschrieben und diese Begrifflichkeit dazu genutzt, um die für Niedersachsen spezifischen Charakteristika in Bezug auf das Musikleben zu erörtern.

Sicherlich ist es im ländlichen Raum schwieriger, Strukturen für Musik zu etablieren und auf hohem fachlichen Niveau zu praktizieren, da potentielle Kooperationspartner zum Beispiel über weitere Distanzen überbrückt werden müssen, als es in der Stadt der Fall ist. Für die ausgebildeten Kräfte und hauptberuflichen Musiker gibt es nur wenige Anreize, die urbanen Räume zu verlassen. Die Karrierechancen in den Städten sind Erfolg versprechender: *„In abgelegenen Regionen – und seien sie noch so idyllisch – sind qualifizierte Übungsleiter, Multiplikatoren und Fachkräfte Mangelware. Ihnen werden schlicht zu wenig Betätigungs-, Verdienst- und Entwicklungsmöglichkeiten geboten.“*³¹⁵ Eine Ausnahme bildet der Line-Dance, bei dem eine systematische Qualitätssicherung durch Fortbildungen in den überregionalen Treffpunkten wie dem Panoramic-Hotel und Pullman City oder an den Volkshochschulen gegeben ist. Die DJs agieren als Multiplikatoren, nicht zuletzt deswegen, da sie den ökonomischen Anreiz verspüren. Sie stehen in Konkurrenz mit anderen DJs und sind auf die Gunst der Booker in den Clubs angewiesen. Auch bei der Kirchenmusik und Feuerwehrmusik ist aufgrund der Netzwerkstrukturen in einem System von Multiplikatoren die Diffusion des fachlichen Know-Hows gewährleistet, und seit *„1999 ist das Engagement im kirchlich-religiösen Bereich sowie bei der freiwilligen Feuerwehr [...] kräftig gewachsen.“*³¹⁶ Aus diesem Grunde werden im nächsten Kapitel diese beiden wichtigen Bereiche für die breitenkulturelle musikalische Praxis analysiert. Es folgt die Betrachtung der Line-Dance-Szene in Niedersachsen. In Niedersachsen haben sich darüber hinaus die Kontaktstellen Musik etabliert. Diese sind für den breitenkulturellen Kontext im ländlichen Bereich von besonderem Interesse, da durch ihre Struktur die breitenmusikalische Praxis in den politischen Kontext der Musikförderung gesetzt wird.

³¹² vgl. Evangelische Studentinnen und Studentengemeinde Hannover: *Posaunenchor* [Zugriff 07.09.15]

³¹³ vgl. Webseite von Opus 112: *Das sinfonische Blasorchester der Feuerwehr Hannover* [Zugriff 07.09.15]

³¹⁴ vgl. Nashville Linedancers Hannover: *Informationen rund um das Linedancing* [Zugriff 07.09.15]

³¹⁵ Lüdke 2014, S. 111

³¹⁶ TNS Infratest Sozialforschung 2010, S. 6

5.3.1 Zur Kirchenmusik in Niedersachsen

Der Begriff Kirchenmusik umfasst ein weites Spektrum musikalischer Aktivitäten. Für eine erste Beschreibung eignet sich das folgende Zitat: *„Kirchenmusik ist so eine Sache: Im Gottesdienst gehört sie einfach dazu und besonders an Hochämtern kann sie zur feierlichen Stimmung mit Posaunenchor, Gesang oder einem gemischten Ensemble doch einiges beitragen.“*³¹⁷ Im ersten Teil wird auf den Umstand eingegangen, dass die Position der Kirchenmusik im Musiksektor nicht abschließend definiert ist. Diese Musik findet einerseits in Gottesdiensten statt, andererseits wird sie in vielfältige Organisationsformen wie Posaunenchor, Chören oder als Ensemblesmusik praktiziert. Damit reicht das Wirkungsspektrum von Kirchenmusik über die Gottesdiensten praktizierte Musik hinweg.

In diesem Kapitel wird zur aktuellen Diskussion beigetragen, in wieweit die Evangelische Landeskirche ihre Rolle als kulturpolitischer Akteur in Niedersachsen zu finden vermag. Hierbei setzt sie vor allem darauf, den lokalen Kirchengemeinden Angebotspakete und unterstützende Dienstleistungen zur Verfügung zu stellen. Die kulturelle Breitenarbeit der lokalen Kirchengemeinden soll durch „hochkulturelle“ Angebote ergänzt und weiterentwickelt werden. Es praktizieren circa 100.000 Musiker in Niedersachsen³¹⁸ vokale und instrumentale Kirchenmusik. In Bezug zur Kirche im Allgemeinen lassen sich auch Aussagen zum breitenkulturellen Charakter der Kirchenmusik treffen. Kirchenmusik hat im ländlichen Bereich einen hohen Stellenwert: *„Gerade in Dörfern ist das natürlich unheimlich wichtig und hat natürlich auch eine gesellschaftliche, soziale Komponente, die sicher noch mal deutlich anders gewichtet ist als jetzt in einer Stadt oder in einer größeren Stadt, wo man einfach wirklich ein Kulturträger ist, also Kulturveranstalter ist (...). Also da gibt es bestimmt schon noch mal Unterschiede.“*³¹⁹ Die Kirchenarbeit ist in der Region mit anderen Schwerpunkten in ihrer Arbeit konfrontiert, als es in städtischen Kontexten der Fall ist. Beispielsweise ist der Gang zur Kirche in dörflichen Gemeinschaften auch ein soziales Ereignis, und wird in der Stadt eher als anonym gegenüber der Bevölkerung wahrgenommen. In Bezug auf die relationale Analyse bedeutet dies, dass die Arbeit in der Region den Mechanismen der Council folgt und die Arbeit in den Städten mehr Funktionsweisen der anderen beiden Disziplinen – Interface und Arena – aufweist. Zum Beispiel ist der Bewertungsmaßstab „Qualität der Musik“ in den Städten ausge-

³¹⁷ Webseite des Musiklands Niedersachsen: *Modellprojekt VISION KIRCHENMUSIK startet am Wochenende* [Zugriff 28.10.2016]

³¹⁸ vgl. Landesmusikrat Niedersachsen e. V. 2014, S. 30

³¹⁹ KM, S. 19

prägt. Sicherlich lassen sich hier auch radikalere Charakteristika erkennen, wie es die Grundlage in der Arena ist: Nur derjenige, der dem Chor sängerisch entspricht (Stichwort „Aufnahmeprüfung“), darf daran teilhaben („to select“ als Arena-Prozess), damit die Identität des Chores durch ausschließlich talentierte Sänger gewahrt bleibt.

Charakteristisch für die breitenkulturelle Musikaufarbeit auf dem Lande in der Kirche sind insbesondere die Posaunenchorer. Allein in der evangelischen Landeskirche sind *„13.000 ehrenamtliche Bläserinnen und Bläser [...] in 630 Chören, in Kreisverbänden und im Posaunenwerk zusammengeschlossen. In den Chören kommen Jung und Alt zusammen, musizieren und erleben Gemeinschaft.“*³²⁰ Der hohe Anteil an ehrenamtlichen Bläsern ist ein Indiz für die breitenkulturelle Arbeit der Kirche. Die Zahl von 630 Chören offenbart einen quantitativen Eindruck. Aber insbesondere die Aussagen über die sozialen Aspekte des Musizierens wie „es kommen Jung und Alt zusammen“ und es geht um „musizieren und Gemeinschaft erleben“ zeigen die breitenkulturellen Charakteristika. *„Im Prinzip sind dort alle Altersschichten und sozialen Milieus vertreten (...): Ist in der klassischen Kirchenmusik eher die bürgerliche Schicht mit einer entsprechenden professionellen Ausbildung vertreten, so treffen in den Posaunenchorern Menschen aus allen Bereichen und gesellschaftlichen Schichten zusammen, die Spaß am gemeinsamen Musizieren und Erleben einer Gemeinschaft haben.“*³²¹ In den geführten Interviews bestätigt sich diese Aussage wie auch die Abgrenzung zur klassischen Musikpraxis unter anderem durch den Vertreter für Kirchenmusik und die Einordnung zu der Disziplin Council insbesondere durch die intrinsische Motivation der Akteurs-Identitäten: *„Ja, es ist ein bisschen mehr innere Berufung noch dabei, habe ich manchmal den Eindruck. Vom Selbstverständnis her. Auch Posaunenchorer haben viele Einsätze, gehen hierhin, gehen dahin, und blasen hier und blasen beim Geburtstag und machen dies, machen das und machen das auch mit einer enormen Selbstverständlichkeit und mit einem sehr hohen Zeitaufwand, während in Chören die Arbeit sehr zielgerichtet ist: ‚Ich komme hier hin, weil ich das möchte‘. Und der soziale Faktor ist eigentlich oft eher ein bisschen untergeordneter, als bei den Bläsern. Die ticken in dieser Hinsicht ein bisschen anders. Und es ist auch so, dass gerade die, die diese Bläserarbeit betreuen, oft das auch noch ehrenamtlich machen oder für relativ wenig Vergütung. Während es für die Chorleiter ein ganz klares Vergütungssystem gibt.“*³²² In diesem Zitat zeigen sich die wesentlichen oben aufgeführten Kriterien breitenkultureller Musikpraxis und werden von den kulturellen Aktivitäten der Chorpraxis abgegrenzt. So geht es im Po-

³²⁰ Evangelisch-Lutherische Landeskirche Hannover: *Posaunenchorer* [Zugriff 07.09.2015]

³²¹ Tiedemann 2014, S. 180

³²² KM, S. 20

saunenchor um die gemeinwohlorientierte Selbstverständlichkeit, auch mit vergleichsweise hohem zeitlichen Aufwand, um sozialen Ereignissen und der Lebenswelt vor Ort – wie durch Geburtstage zelebriert – musikalisch beizuwohnen. Des Weiteren spielen die Musiker ehrenamtlich oder mit relativ wenig Vergütung. Die Chorpraxis agiert hingegen im Rahmen eines kirchlichen Vergütungssystems.

Die evangelische Landeskirche geht grundsätzlich zwei Wege in der musikalischen Praxis. Auch wenn sich die Grenzen nicht immer scharf ziehen lassen, so gibt es zum einen die Ausprägung des klassischen Musizierens zum Beispiel in Chören, die eher im urbanen Raum praktiziert wird, und es gibt zum anderen die eher breitenkulturelle Praxis des Musizierens auf dem Lande durch die Posaunenchöre, die sich neben den bereits erwähnten Aspekten vor allem durch niedrige Zugangsschwellen wie gute Erreichbarkeit vor Ort und wenig Erfolgsdruck, da der Spaß am Musizieren im Vordergrund steht, auszeichnet. Folglich wird in der Tat das Kriterium „Kultur von allen für alle“ umgesetzt. *„Die Anzahl an Ehrenamtlichen ist im Vergleich zur klassischen Kirchenmusik viel höher. Die Zugangsschwellen sind niedrig, die Posaune als Instrument relativ leicht zu erlernen, die Kosten zur Partizipation gering.“*³²³

Bezeichnend ist, dass sich die Kirchenmusik zur Zeit im Wandel befindet: Aufgrund demografischer Veränderungen und damit einhergehenden Veränderungen in den ihr immanenten Disziplinen und Netdoms führt die Landeskirche zusammen mit der Universität Hildesheim derzeit eine Studie³²⁴ zur Zukunft der Kirchenmusik durch, die im Hinblick auf das Handeln der Musiker für ganz Niedersachsen Transparenz und vor allem eine Erhöhung der kulturellen Ambiguität bringen soll. *„Sie erwischen uns im Grunde genommen was den Verband betrifft in einer Situation, wo wir so ein bisschen dabei sind, uns neu zu definieren, weil wir immer wieder merken, es ist im Moment nicht so richtig klar, was wir eigentlich für einen Status haben. Dieser Verband ist in einer Zeit gegründet worden, wo eben Kirchenmusiker noch relativ klassisch tätig waren und eben auch es so ein ganz bestimmtes Berufsbild gab und einen bestimmten Ausbildungsweg.“*³²⁵ Die Strukturen müssen sich dem aktuellen Geschehen anpassen, da vor allem die Kirchenmusiker nicht mehr die traditionellen Lebensläufe aufweisen, auf die die bisherigen Strukturen ausgerichtet sind. *„Und aufgrund dieser Erfahrung haben wir gesagt: Wir müssen eigentlich mal feststellen, wie zumindest im Bereich der Hannoverschen Landeskirche die kir-*

³²³ Tiedemann 2014, S. 180

³²⁴ vgl. Verband evangelischer Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannovers e. V.: *Umfrage – Kirche und Musik* [Zugriff 02.10.2015]

³²⁵ KM, S. 16

chenmusikalische Arbeit in den einzelnen Gebieten und vor Ort passiert. Was sind das für Leute, was haben die für eine Biografie, wo kommen die her, was haben die für Motivationen, sich in dieser Arbeit einzubringen, was haben sie für eine Qualifikation, wie sind sie überhaupt zur Kirchenmusik gekommen?“³²⁶ Die Studie wird sich auf die zukünftigen kulturpolitischen Entscheidungen der Kirche auswirken und die perspektivischen Ziele dem aktuellen Geschehen in Niedersachsen anpassen. Denn „wir suchen so ein bisschen nach neuen Perspektiven für diesen Verband. Dass wir sagen, Mensch, das und das können wir leisten für die Musik und für das Kulturleben.“³²⁷ Die Ergebnisse dieser Studie³²⁸ wurden im April 2016 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, und es bleibt abzuwarten, welche Konsequenzen für die breitenkulturelle musikalische Praxis von der evangelischen Kirche gezogen werden, und welche Auswirkungen diese für den Musiksektor in Niedersachsen haben.

5.3.2 Zur Feuerwehrmusik in Niedersachsen

So wie es beim kirchenmusikalischen Praktizieren nicht ausschließlich um die religiösen Aspekte der Musik geht, sind auch im Feuerwehrmusikwesen die sozialen Aspekte für die Entscheidung zum Praktizieren der Musik vordergründig und nicht ausschließlich die Brandschutzbekämpfung. So ist es für Niedersachsen kennzeichnend, dass aus den oben erwähnten Gründen die musikalischen Praktiken miteinander verwoben sind. Somit wird im breitenkulturellen Kontext das Ambiente geschaffen, zwischen den Disziplinen zu wechseln. Die Akteurs-Identitäten werden in diesem Fall sowohl durch die breitenkulturelle Praxis von der Kirche als auch von der Feuerwehr konstruiert: „Im Posaunenchor habe ich angefangen und bin über den Posaunenchor in die Feuerwehrkapelle hineingeraten. Weil die haben gesagt: wenn du im Posaunenchor spielen kannst, kannst du auch bei uns spielen. Was nicht so einfach im Trompetenwesen ist, denn der Posaunenchor spielt in Klavier-Stimmung und im Feuerwehrwesen spielt man auf B-Stimmung. Ich musste dann immer umdenken, aber, das waren dann so Sachen. Über diese Schiene haben wir dann eine Jugendfeuerwehrkapelle gegründet, darüber bin ich dann in die Tanzmusik hineingeraten und nebenbei ist eigentlich immer die Feuerwehr gelaufen. Und... dann habe ich

³²⁶ KM, S. 1

³²⁷ ebd., S. 16

³²⁸ vgl. Keuchel/Renz 2016

*einen Lehrgang gemacht, bei uns im Feuerwehrwesen war das dann im Endeffekt der D3 Lehrgang, der Vorreiter zum Dirigenten quasi.*³²⁹

Auch wenn die Feuerwehren in den Regionen traditionell fester Bestandteil sozialen Geschehens sind, so hat sich das Musikwesen in der Feuerwehr erst in letzter Zeit etablieren können. *„Ja, wir sind seit zwei oder drei Jahren erst eigentlich wirklich ein akzeptierter Verein, also eine akzeptierte Größe in der Feuerwehr.“*³³⁰ Das Musizieren spielte früher eine untergeordnete Rolle, denn das Hauptaugenmerk legte die Feuerwehr auf die zentralen Aufgaben, wie das Retten von Menschenleben und Hilfeleistung bei Bränden, Unfällen und Überschwemmungen wie es auch in dem Logo der Feuerwehr ersichtlich ist.³³¹ *„Es gab in früheren Zeiten, da wo ich jung war [...] noch Feuerwehrleute, die gesagt haben: Wenn du nicht weißt, wie ein Schlauch zu halten ist, dann hast du mit der Feuerwehrmusik gar nichts zu tun. War natürlich komplett falsches Denken.“*³³²

*„Denn ich sag mal: Ich will kein Schlauch halten, ich möchte gerne Musikmachen.“*³³³ In der im Jahre 1995 in Kraft getretenen Richtlinie zu Ausbildungsvoraussetzungen wird erstmals niedergeschrieben, dass ein Feuerwehrmusiker nicht zugleich Feuerwehreinsatzdienst leisten muss. Es heißt unter Punkt 1.1.2.: *„Die Mitgliedschaft in der Abteilung „Feuerwehrmusik“ ist an besondere Voraussetzungen nicht gebunden. Mitglieder können auch Bewerberinnen und Bewerber werden, die ihren Wohnsitz nicht in der Gemeinde haben. Die Mitglieder dieser Abteilung leisten keinen Feuerwehr-Einsatzdienst.“*³³⁴ Somit wurde dem Wunsch vieler Musiker Folge getragen und die Eintrittsbarrieren in das Musikwesen der Feuerwehr maßgeblich verringert. Ein weiterer Grund für die wichtige Bedeutung der Feuerwehrmusik ist die Jugendarbeit der Feuerwehr, die die Identität und das Gemeinschaftsgefühl der Gruppen vor Ort prägt. Neben gemeinsamen Übungen und Ausflügen wird heute auch das Musizieren für Kinder und Jugendliche in Feuerwehrzügen, -chören oder -kapellen angeboten. Es gibt entsprechende Angebote für Interessenten jeden Alters, sodass heute *„in den Feuerwehren Niedersachsens nahezu 10.000 Menschen in fast 300 Musikeinheiten“*³³⁵ musizieren – ein bedeutender Teil der niedersächsischen Bevölkerung. Dabei geht es in erster Linie nicht um eine effektive Ausbildung auf den jeweiligen Instrumenten, sondern um Spaß am sozialen und musischen

³²⁹ FW, S. 1

³³⁰ ebd., S. 10

³³¹ vgl. Freiwillige Feuerwehr Gartow: *Logo der Feuerwehr* [Zugriff 15.10.2015]

³³² FW, S. 10

³³³ ebd., S. 10

³³⁴ Feuerwehr-Musikwesen im Landesfeuerwehrverband Niedersachsen e. V.: *Richtlinien* [Zugriff 25.05.2015]

³³⁵ Landesfeuerwehrverband Niedersachsen e. V.: *Feuerwehrmusik in Niedersachsen* [Zugriff 24.06.15]

Ereignis. *„Die Leute kommen zu uns nicht, damit sie bei ‚Jugend musiziert‘ irgendwelche Preise gewinnen können. Das geht nur über die Musikschulen.“*³³⁶ Mit diesem Zitat wird eine fachliche Grenze zur Musikschule und somit zum systematischen Aneignen von musikalischer Kompetenz durch Schulen, Musikschulen und Universitäten einerseits und der Feuerwehrmusik andererseits gezogen. Um eine Kapelle oder einen Musikzug als Ortsmusikzugführer oder Gemeindemusikzugführer zu leiten, sind die Voraussetzungen nur „musikalische Grundkenntnisse“³³⁷ und nicht die staatliche Ausbildung zum Musiklehrer. Aus dem Blickwinkel der Relationalen Soziologie tritt in Analogie zur Kirchenmusik das Feuerwehrmusikwesen ebenfalls der Council-Mechanismus in den Vordergrund. Die musikalische Praxis im Bereich der Musikschulen hingegen folgt hauptsächlich dem Interface-Mechanismus.

Die Bedeutung für die Region ist offensichtlich, wenn man das Verhältnis zwischen der Feuerwehrmusik und den regionalen öffentlichen Verwaltungen, also dem politischen Rahmen, betrachtet. Auch wenn die finanzielle Unterstützung in der Regel nicht oder nur sehr wenig über Gelder läuft, sondern über das Bereitstellen von Räumlichkeiten oder anderen Ressourcen, ist diese Unterstützung Ausdruck der Wertschätzung hinsichtlich der Feuerwehrarbeit im Musikbereich. Dies stärkt die regionale Identifikation und die Partizipation an der örtlichen Lebenswelt. Diese Beziehung – in Worten von Harrison White – diese Story ist sehr ausgeprägt: *Wir „hier [...] sind in der wunderbaren Lage oder haben das wunderbare Glück, dass die Gemeinde hinter uns steht, und zwar voll und ganz. Und wenn wir sagen wir bräuchten mal wieder, dann sagen die: komm mal her, wie viel brauchst du denn?“*³³⁸ Die Beziehung findet auf Augenhöhe statt und ist zudem asymmetrisch, wie sich aus dem folgenden Zitat erkennen lässt: *„Und da spielen wir und da kommt natürlich immer wieder: Boah, was habt ihr für eine tolle Kapelle. Und das ist dann natürlich wieder, wo der Bürgermeister, oder jetzt die Bürgermeisterin mit geschwollener Brust sagen: ja, wir haben halt.“*³³⁹ Der Bürgermeister unterstützt die Musiker mit Räumlichkeiten und Freibier beim Auftritt und erhält im Gegenzug „gute Musik“. Es lässt sich erkennen, welche Rolle das Prestige dieser Council im breitenkulturellen Kontext spielt. Betrachtet man die Feuerwehrmusik auf der nächst-größeren Aggregationsebene, auf der Ebene, in der die regionalen Kapellen und Spielmannzüge als Identitäten in der

³³⁶ FW, S. 22

³³⁷ Landesfeuerwehrverband Niedersachsen e. V.: *Funktionsträger in der Feuerwehrmusik* [Zugriff 25.06.15]

³³⁸ FW, S. 16

³³⁹ ebd., S. 18

Disziplin Feuerwehrmusik in Niedersachsen fungieren, so lässt sich der Councilmechanismus auf die Feuerwehrmusik im gesamten Bundesland anwenden. Der Bewertungsmaßstab misst sich anhand von Prestige: Wenn der Bürgermeister mit „geschwollener Brust“³⁴⁰ von der örtlichen Feuerwehrkapelle spricht, dann sieht er nicht allein die Tatsache, dass es in seiner Gemeinde eine Feuerwehrkapelle gibt, sondern er vergleicht sie mit den ihm bekannten Kapellen und bewertet die Kapelle nach dem Prestige in seiner Lebenswelt.

Musikalisch orientiert sich diese Kapelle beispielsweise *„auf Egerländer Blasmusik, das ist eben Walzer, Polka, Marsch. Aus Böhmen kommt die Musik, das ist eigentlich ein ganz bekanntes Ding. (...) Darauf haben wir uns spezialisiert, wobei wir auch andere Sachen im Repertoire haben: Wir spielen Elvis, wir spielen James Last. Wir spielen Morricone, wir haben klassische Musik dabei.“*³⁴¹ Der Musikzug spielt zu vielen Gelegenheiten, zum Beispiel auf dem Tag der offenen Tür der Feuerwehr, auf Schützenfesten. Er spielt zudem viele eigene Konzerte, auch mit Egerländer Blasmusik, da *„die Leute [...] danach [fiebern] und wir haben sogar schon den ersten Fanclub. Und das habe ich bis jetzt auf Dorfebene noch nicht erlebt, aber die sagen immer: wo seid ihr wieder wann kommt ihr wieder, wann könnt ihr mal wieder herkommen? Das kommt sehr gut an.“*³⁴² Diese Musik hat sich als Identitätsmerkmal dieser Disziplin etabliert und wird über die Akteurs-Identitäten, über deren Funktion als Broker und deren Relationen über die Grenzen der Council hinausgetragen.

Bemerkenswert ist, dass in der Feuerwehrmusik keine Nachwuchsprobleme existieren, da jugendliche Akteure diesen Netzwerken gerne beitreten. Das liegt im Wesentlichen daran, dass diese Strukturen mit den Einwohnern vor Ort wachsen. Die Akteure sind in den Gestaltungsprozess der musikalischen Praxis mit einbezogen, und es bildet sich eine sehr hohe Identifikation mit den Aktionen in diesen Netzwerken. Denn in den Disziplinen ist nicht die Erwartungshaltung eines Akteurs der Anlass für das soziale Handeln, sondern die kognitive Einstellung, die wiederum für den Beitritt eines Netzwerkes ausschlaggebend ist. Allerdings führt auch in der Feuerwehrmusik der demografische Wandel dazu, dass die politischen Entscheidungen den aktuellen Kontexten angepasst werden müssen. *„Die Jugend kriegt man, die bildet man aus, und das machen wir größtenteils selbst in unseren Zügen. Die werden dann ausgebildet und irgendwann sind sie alt*

³⁴⁰ FW, S. 18

³⁴¹ ebd., S. 2

³⁴² ebd., S. 4

genug, dass sie dann entweder komplett andere Hobbys finden und keine Lust mehr haben, oder aber sie heiraten und ziehen nach Posemuckel. Oder aber sie gehen studieren, in was weiß ich wo... und man ist sie wieder los. Man hat Zeit und Geld investiert und man kriegt nichts dafür.“³⁴³ Diese Tatsache ist insbesondere der Landflucht geschuldet, weswegen es generell in den Regionen weniger Einwohner mittleren Alters gibt. Für die ältere Generation scheint das Engagement dagegen durchaus sinnvoll, denn in dem Bereich der über Vierzigjährigen gibt es durchaus Potential für das Feuerwehrmusikwesen. „Wenn ich 40 Jahre alt bin, sage OK, ich habe noch Lust dazu und lerne ein Instrument, das habe ich in zwei Jahren drauf. Dann kann ich immer noch 30, 40 Jahre Spaß in der Musik haben. Und genau diese Schiene will ich jetzt treffen. Und das ist im Prinzip so das Alter, wo, die Kinder sind aus dem Haus, ich bin zu Hause, was mach ich denn jetzt? Ich hab eigentlich, ja, für den Sport bin ich schon zu alt, für die Chöre bin ich noch zu jung. Also, was mache ich? Und da will ich hin, möchte die Leute ansprechen: Leute, ihr habt jetzt das richtige Alter, wir bringen euch das Musizieren bei, und ihr habt Spaß in den Zügen, die es hier im Kreis [...] gibt.“³⁴⁴

Es ist nicht besonders schwierig, Gelder für einzelne, kleine Veranstaltungen im Feuerwehrmusikwesen zu akquirieren. Auch geldwerte Leistungen wie Räume für die Proben der Orchester werden regelmäßig genutzt. „Das ist das Gemeindehaus, wo wir mit rein dürfen. Und das ist in allen Ortschaften dasselbe.“³⁴⁵ Die Gemeinschaftshäuser entstanden in den 1950er-Jahren und bilden einen festen Bestandteil der kulturellen Infrastruktur in den ländlichen Regionen.³⁴⁶ Für das Beispiel eines Kreismusikzuges in Nienburg sieht das entsprechende Netzwerk an Förderinstitutionen in der Praxis so aus: „Und bis jetzt war das immer so, dass uns die Sparkasse [...] alle zwei Jahre immer eine anständige Summe zukommen lässt. Dann Weser-Hunte, die geben auch mal ganz gut. Weser-Hunte, das ist Abfall, Abwasser und so was. Eine Behörde, die aber auch eine eigene Stiftung hat. Und über die kommt immer wieder Geld rein. Ja, dann gibt es die ein oder andere Firma, Dino Park zum Beispiel in Münchelhagen, die geben eigentlich auch immer etwas.“³⁴⁷

Müssen allerdings höhere Beträge über andere als die bekannten Förderinstitutionen akquiriert werden, bedeutet dies für die Institutionen das Einarbeiten in die Antragstel-

³⁴³ FW, S. 15

³⁴⁴ ebd., S. 15

³⁴⁵ ebd., S. 16

³⁴⁶ vgl. Götzky 2012, S. 69

³⁴⁷ FW, S. 15

lung und die Verwaltung derselben, was mit erheblichen zeitlichen und fachlichen Zugangsbarrieren verbunden ist.

5.3.3 Zum Line-Dance in Niedersachsen

Ein weiteres Beispiel breitenkultureller Praxis in Niedersachsen ist die ausgeprägte Line-Dance-Szene. Bezeichnend für den Line-Dance ist, dass es für diesen Bereich kaum öffentliche Förderstrukturen gibt. Line-Dance in Niedersachsen wird über ein lebendiges dezentrales Netzwerk praktiziert, erreicht so eine große Tänzerschaft und ist vom politischen Rahmen weitgehend unabhängig. Der überproportional große Anteil an Akteuren ist charakteristisch für diese Disziplin des Musiksektors, denn die Tänzer performen selbst zur Musik (des DJs), ohne selbst zu musizieren. *„Alleine in einem Radius von circa 100 km um Goslar gibt es 60 Line-Dance-Clubs. Wenn wir jeden Club mit 20 Leuten berechnen, [...] dann haben wir circa 1200 Tänzer. Und jeder Line-Dance-Club gestaltet zu seinem Gründungstag oder an einem anderen wichtigen Tag seine Party. Wer Lust hat Line-Dance zu machen, der kann also jedes Wochenende losziehen und tanzen.“*³⁴⁸ Die jeweiligen Veranstaltungen oder Veranstalter agieren lokal und selbstorganisiert, kommen mit geringen finanziellen Mitteln aus. Sie finanzieren sich in der Regel selbst, weshalb der Line-Dance selten auf Zuschüsse angewiesen ist.

Die Nachfrage im Line-Dance lässt sich vor allem auf die Offenheit der Szene gegenüber Neuem zurückführen. Dadurch kann von einer „Kultur von allen für alle“ im engeren Sinne gesprochen werden. Denn durch die niedrigen Zugangsbarrieren ist die kulturelle Teilhabe hier für jeden Einwohner in Niedersachsen praktikabel. In diesem Kapitel werden die oben erwähnten Kriterien von Kegler 2014 geprüft und in den breitenkulturellen Kontext eingeordnet.

Im Line-Dance in Süd-Niedersachsen werden verschiedene musikalische Stile adaptiert. *„Egal welche Musikrichtung. Seid nicht so grundiert und sagt nur: ich mach nur dies oder ich mach nur das. Öffnet euch und nimmt alles an, wie es kommt.“*³⁴⁹ Entgegen des Klischees wird in den Line-Dance-Clubs also nicht nur Country-Musik gespielt, sondern sämtliche musikalische Stile. Diese Einstellung führt zum Teil zu Crossover-Situationen und einer ständigen Perspektiverweiterung. *„Wir nehmen das, was uns gefällt. Wie gesagt, wir gucken nicht nur in eine Richtung und gucken auch nicht nur: wo oder was kön-*

³⁴⁸ DJ, S. 3

³⁴⁹ ebd., S. 8

nen wir jetzt tanzen. Sondern wir gucken auch, was können wir mit denen gemeinsam machen. Zum Beispiel wie auch auf dem Bierfest in Altenau [...]: da waren die Harzer Jodler als Brauchtumsgruppe dort. Die haben ihre Jodel-Sachen gemacht und wenn man geübter Linedancer ist, spürt man am Rhythmus, was man dazu tanzen könnte. Dann kommt es schon vor, dass mit einmal fünf bis sechs Leute zu einem Volkslied aufstehen und einfach anfangen mit Tanzen. Und das ist für uns einfach nur Spaß an der Bewegung und da ist es egal, woher hier die Musik kommt. Und wir versuchen immer das, was wir machen, mit anderen zusammen zu machen.“³⁵⁰

Diese Offenheit findet sich auch auf der sozialen Ebene. So wurde in den Interviews zum Line-Dance von einem Charity Event für krebskranke Kinder gesprochen, oder es werden Familienfeiern als Spielorte betont. Außerdem gehen die Akteure in der Disziplin respektvoll auf der zwischenmenschlichen Ebene miteinander um. Es fühlen sich sowohl Paare als auch Alleinstehende willkommen. *„Ich wollte zu Tanzschulen und dann hat man mir abgesagt, weil ich keinen Partner hatte. Das ist mir mehrere Male passiert. Man hat mir gesagt, wir sind keine Börse hier für Partnertausch und so weiter, also hier im Harz ist mir das an zwei verschiedenen Stellen passiert und dann habe ich nicht mehr Standard getanzt. Dann habe ich mir eine andere Betätigung gesucht. Und das war der Line-Dance.“³⁵¹* Dieses Argument lässt sich bei den steigenden Zahlen von Singles in Niedersachsen nicht vernachlässigen.³⁵² Zum anderen beschreibt sich die Szene als besonders familiär und offen für jegliche Altersklassen: *„Da entstehen Freundschaften für das Leben. [...] Das sind Sachen, die Line-Dance auch für Jugendliche und Heranwachsende interessant machen, weil sie mitgenommen werden. Sie werden nicht alleine gelassen. Wenn die Eltern tanzen gehen, dann kommen die Jugendlichen mit. Wo ist das sonst noch so? Und darum ist alles bei uns so ein bisschen familiär.“³⁵³*

Auch wenn der Line-Dance außerhalb der Szene stark mit Country-Musik in Verbindung gebracht wird, wird die Szene aus der Eigenperspektive weitaus differenzierter wahrgenommen. Line-Dance geht weit über einen Musikstil hinaus und verkörpert ein Lebensgefühl, welches durch Spaß und Toleranz beschrieben wird. Spaß durch gemeinsamen Tanz und Hörerlebnisse verschiedenster populärer Musik sowie Toleranz durch die oben beschriebene Offenheit sowohl gegenüber Musik- als auch Lebensstilen.

³⁵⁰ DJ, S. 12

³⁵¹ B, S. 1

³⁵² vgl. Neue Presse Hannover: *Statistik – Immer mehr Singles in Niedersachsen* [Zugriff 04.06.2015]

³⁵³ DJ, S. 10

Die Line-Dance-Szene ist in den letzten Jahren stetig gewachsen. Gemessen an der Anzahl von Clubs und Tänzern erreicht die Szene einen bedeutenden Teil der niedersächsischen musikinteressierten Bevölkerung.

Auch im Line-Dance wird von der Ausbildung regionaler Identität gesprochen, die sich insbesondere darüber äußert, welche Musik in den verschiedenen Regionen in den Clubs gespielt wird. *„Also wir hier im Osten von Niedersachsen hören zum Beispiel andere Musik als im Norden von Niedersachsen. Da wird andere Line-Dance Musik gespielt.“*³⁵⁴ Aus den Interviews lässt sich entnehmen, dass der Line-Dance im Norden mehr auf Country-Musik spezifiziert ist und im Osten Niedersachsens häufiger zu verschiedenen Musikstilen getanzt wird. Damit können unterschiedliche Einstellungen und Philosophien, was den Line-Dance und die regionale Tradition ausmacht, differenziert werden.³⁵⁵

Über die oben erwähnten Kurse an der Kreisvolkshochschule oder den Line-Dance AGs sowie an den Schulen für Kinder engagiert sich der Line-Dance stark, und findet in der musikalischen Praxis durch kulturelle Bildungsarbeit seine Entsprechung. In den Regionen steht bei den sozialen Prozessen der Disziplin Council die breitenkulturelle musikalische Praxis im Vordergrund.

Über die Council Disziplin reproduzieren sich die Netzwerke der Feuerwehrmusik, der Kirchenmusik auf dem Lande und des Line-Dances selbst und verorten sich. In Bezug auf eine gerechte Teilhabe, auf ein Angleichen des Niveaus der Kulturausgaben pro Einwohner, müsste es zu einer stärkeren Verbindung der Disziplinen Interface und Council in der Region kommen. Dieser Logik folgend würden Netzwerke entstehen, deren internen Prozesse Aspekte der Council und verstärkt Aspekte des Interface aufweisen. Im Idealfall würde das eine Entlastung des Ehrenamts, Sicherung der Qualität bei gleichzeitiger Sicherung des Prestiges der Akteure bei finanzieller Honorierung des musikalischen Schaffens bedeuten. Diesem Gedanken folgend würden Netzwerkbildungsprozesse in der Region initiiert werden können, die dem vermeintlich städtischen Diskurs folgen. Es käme zur Kooperationsfindung im Rahmen des Interface durch Schulen und Musikschu-

³⁵⁴ B, S. 4

³⁵⁵ Ein solche Stereotypisierung in Bezug auf das Spielen von Tanzmusik in den Line-Dance Clubs wird deutlich, wenn als konservativ wahrgenommene Aussagen in anderen Regionen einen wichtigeren Stellenwert haben. *„Im Norden, die stellen sich glattweg hin und sagen: Wunschzettel? Das spiele ich nicht, das ist keine Country-Musik, hier gibt es nur Country-Musik.“* (DJ, S. 9) Hier grenzt sich der Interviewpartner von der Line-Dance Szene im Norden von Niedersachsen ab und begründet dies mit der im Norden für ihn konservativen Einstellung, Line-Dance nur in Zusammenhang mit Countrymusik zu verbinden.

len und der Councils in der breitenkulturellen Praxis. Ein vergleichbarer Ansatz wurde bereits vom Landesmusikrat anfang des Jahrtausends entwickelt und existiert bis heute. Aus diesem Grunde werden im nächsten Abschnitt die entsprechenden Kontaktstellen Musik näher beschrieben und es werden die regionalen Netzwerke und deren Bezug zur breitenkulturellen Musikpraxis untersucht.

5.4 Kontaktstellen Musik – zur Funktionalität multiplexer Netzwerke

Auf der Grundlage bereits im Emsland und der Grafschaft Bentheim bestehender Erfahrungen initiiert im Jahre 2002 der Landesmusikrat Niedersachsen mit Unterstützung des Landes das Programm der Kontaktstellen Musik mit dem Ziel, ein Netzwerk im gesamten Bundesland zu etablieren, das als ein *„wesentliches Merkmal [...] die weitgehende Individualität in der Zusammensetzung und der (praktischen) inhaltlichen Arbeit“*³⁵⁶ der teilnehmenden Institutionen aufweist. In der Regel werden die einzelnen Kontaktstellen von den örtlichen Musikschulen getragen, und sie kooperieren mit mindestens drei Partnern wie allgemeinbildenden Schulen, Musikverbänden oder Ensembles. Im Jahre 2011 existieren insgesamt 31 Kontaktstellen, von denen 19 in der Kulturarbeit im Bereich Musik aktiv sind.³⁵⁷ Hintergründe des Programms sind, *„dass regionale Kulturarbeit im Wesentlichen in ihrem regionalen Kontext gesehen, beurteilt und fortentwickelt werden sollte“*³⁵⁸, und musikpädagogische Arbeit vor Ort und an die dortige Situation angepasst stattfinden kann. Ein weiteres Ziel ist die Zusammenarbeit von den Institutionen breitenkultureller musikalischer Praxis mit den Musikschulen, wenn die Kontaktstelle die Arbeit *„von Musikschulen mit ehrenamtlichen Funktionsträgern in den Laienmusikverbänden, mit Schulmusikern, mit Kirchenmusikern und freien Kulturträgern und Künstlern befördern [soll], indem es die Partner in Kontakt bringt.“*³⁵⁹ Außerdem wird der überregionale Austausch über eine jährlich stattfindende landesweite Konferenz der Kontaktstellen gewährleistet, um von den Erfahrungen der anderen Kontaktstellen zu profitieren und Informationen aus den anderen Netzwerken zu bekommen. Abbildung 7 veranschaulicht das Potential des Programms, denn es folgt einer Idee der Vernetzung, die sowohl Breitenkultur auf dem

³⁵⁶ vgl. Landesmusikrat Niedersachsen 2006, S. 19

³⁵⁷ vgl. ebd., S. 4

³⁵⁸ ebd., S. 41

³⁵⁹ ebd., S. 43

Land und in der Stadt, Institutionen des musikpädagogischen Systems sowie politische Institutionen als auch das professionelle Musikwesen quer durch sämtliche Branchen und Altersklassen mit einbeziehen kann. Diese Struktur bietet zumindest theoretisch die Möglichkeit, regionale Musikkultur in das politische Bewusstsein der Städte, der Landkreise und des Landes zu bringen³⁶⁰ und vice versa. So können die Akteure der Breitenkultur auf dem Lande über diese Strukturen Know-How generieren und an dem landespolitischen System teilhaben.

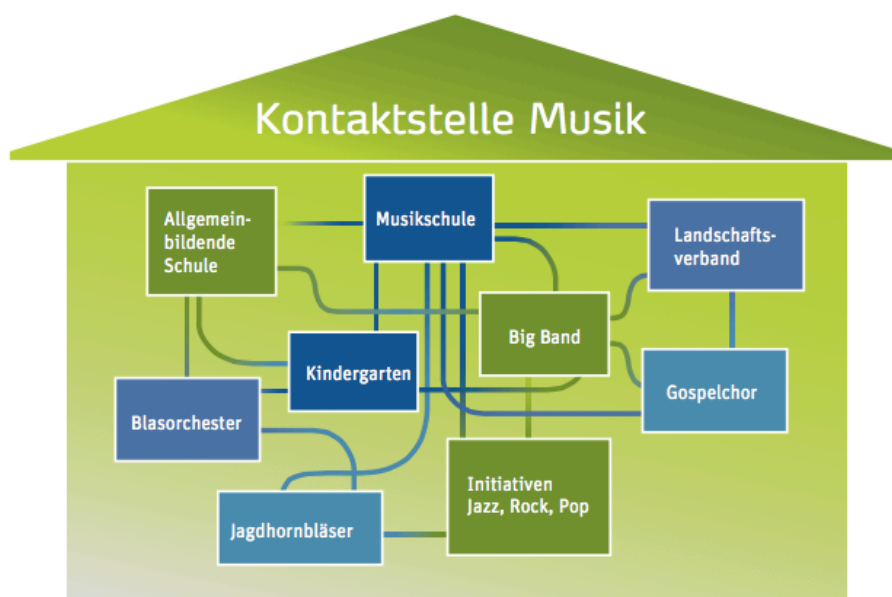


Abb. 7: Beispiel zu möglichen Vernetzungsstrukturen einer Kontaktstelle Musik³⁶¹

In den ersten fünf Jahren nach seiner Entstehung förderte der Landesmusikrat das Programm jährlich mit einer Anschubfinanzierung von durchschnittlich circa 77.000 Euro, was dazu führt, dass im Jahre 2006 66 Projekte bewilligt werden können. Im Jahre 2010 wird die Förderstruktur umgestellt. Nun sollen die Mittel nicht mehr direkt über das Land fließen, sondern über die Projektförderung der Landschaftsverbände³⁶² vergeben werden. Dementsprechend muss sich die Arbeitsweise der Kontaktstellen umstellen. *„Für 2011 sind daher die Landschaftsverbände die wichtigsten Geldgeber. Durchschnittlich zu 35 Prozent der jeweiligen Portfolios stellen sie die Finanzierung der Projekte sicher. Etwa ein Fünftel des Budgets steuern die Kontaktstellen als Eigenmittel bei. Darüber hinaus fließen Gelder des Landkreises bzw. der Kommune (13 %), Teilneh-*

³⁶⁰ vgl. Landesmusikrat Niedersachsen 2006, S. 9

³⁶¹ Musikland Niedersachsen/Landesmusikrat Niedersachsen 2011, S. 7

³⁶² vgl. Kapitel 5

merbeiträge (12 %) und Mittel von Sponsoren (10 %) in den Haushalt mit ein.“³⁶³ Nun gibt es keine mehrjährige Planungssicherheit für die Aktivitäten der Kontaktstellen mehr, sondern sie müssen – gleich jedem anderen nicht institutionell geförderten Kulturträger in Niedersachsen – jährlich Anträge für die Finanzierung ihrer Projekte stellen. Es lassen sich auch keine mehrjährigen aufeinanderbauenden Bildungsangebote mehr realisieren. Nun liegt die Verantwortung bei den regionalen Netzwerken selbst, und die jeweiligen Kontaktstellen entscheiden, ob und wie sie die aufgebauten Strukturen nutzen. Diese müssen jedoch von den antragstellenden Institutionen verwaltet werden, was neben dem Tagesgeschäft einen erheblichen Mehraufwand an Arbeit bedeutet.

Die folgende Grafik aus dem Jahre 2011 veranschaulicht, dass die Strukturen über weite Bereiche in Niedersachsen existieren.



Abb. 8: Verteilung der Kontaktstellen Musik in den Landkreisen und Städten Niedersachsens³⁶⁴

³⁶³ Musikland Niedersachsen/Landesmusikrat Niedersachsen 2011, S. 22

³⁶⁴ ebd., S. 11

Als Reaktion auf diese Umstellung und als Motivator, die entstandenen Strukturen nicht ungenutzt zu lassen, sondern durch die überregionale Kommunikation von Know-How und Ideen die eigene Position in Niedersachsen weiter zu festigen, gründet sich 2013 die Arbeitsgemeinschaft der Kontaktstellen Musik. Sie ist Mitglied im Landesmusikrat Niedersachsen „und damit auch das Sprachrohr aller anerkannten Kontaktstellen Musik [...] und hat sich dafür folgende Aufgaben gestellt:

- die Verbesserung der regionalen musikalischen Netzwerke
- die Unterstützung und Beratung regionaler musikalischer Netzwerke
- die Entwicklung gemeinsamer musikpolitischer Positionen für die Regionen
- die Vertretung der musikalischen Interessen in den einzelnen Regionen gegenüber Kommunen, Landschaftsverbänden und dem Land Niedersachsen.“³⁶⁵

Vorzeigeprojekt der Kontaktstellenarbeit ist das Chorfestival „Kleine Leute – bunte Lieder“.³⁶⁶ Im Rahmen des Festivals soll die Zielgruppe der Kinder und Jugendlichen der Region gemeinsam den Spaß an der Musik entdecken und vor Ort ihren Verwandten und Freunden vorstellen.³⁶⁷ Das Festival erreicht bereits 2008 über 280 Chöre und circa 8000 Kinder und wird im Jahre 2012 mit 24 dezentralen Veranstaltungen neu aufgelegt.³⁶⁸ Die Strukturen und Inhalte folgen den bereits erwähnten Erfolgsfaktoren breitenkultureller Arbeit auf dem Lande. Die Betonung liegt hier ebenfalls auf sozialen Aspekten. Die Kinder stellen ihre Musik in erster Linie den Verwandten und Freunden vor und es geht nicht vorrangig um eine Professionalisierung der Chöre im Musikbereich. Des Weiteren wird über die Kontaktstellen die Infrastruktur vor Ort genutzt. Dies zeigt, dass sich aufgrund der Integration breitenkultureller Musikpraxis in den Förderkanon des Landes regionale Disziplinen konstruieren, die strukturell über die Kontaktstellen an weitere Netzwerke angebunden sind. Es werden auf der einen Seite die eingangs erwähnten Prämissen breitenkultureller Praxis gewahrt und andererseits die strukturelle Grundlage über die Musikschulen geschaffen, um Fördergelder in diesen Netzwerken zu binden. Dieser Ansatz etabliert seine Strukturen systematisch über die Kombination von Disziplinen und Netdoms und stellt somit Neuland in Bezug auf eine innovative Organi-

³⁶⁵ Kontaktstelle Musik der Region Braunschweig: *Arbeitsgemeinschaft der Kontaktstellen Musik in Niedersachsen* [Zugriff 02.07.2015]

³⁶⁶ Niedersächsisches Chorfestival: *Kleine Leute – bunte Lieder* [Zugriff 04.12.2016]

³⁶⁷ vgl. Musikland Niedersachsen/Landesmusikrat Niedersachsen 2011, S. 29

³⁶⁸ vgl. ebd., S. 30

sationsform und im Bereich multiplexer Netzwerke im Musiksektor von Niedersachsen dar.

Vorerst wird in den nächsten Kapiteln die Beziehungsbildung in Sozialen Formationen differenzierter untersucht, nicht zuletzt, um die Netzwerkbildung durch die Kontaktstellen Musik zu analysieren, sie zu verstehen – im Hinblick darauf, wie optimale Netzwerkprozesse ³⁶⁹ aussehen könnten – und um sie in den landesweiten Netzwerkkontexten verorten zu können.

³⁶⁹ vgl. Kapitel 7.1

6 Netzwerkbildung im Musiksektor von Niedersachsen

Nach den Beschreibungen zu den Akteuren, den Tätigkeitsfeldern sowie den disziplinären Mechanismen im Spannungsfeld der Dichotomie Stadt-Land in Niedersachsen, wird nun den Fragen nachgegangen, unter welchen Voraussetzungen Akteure in Niedersachsen ihr strukturelles Umfeld aufbauen und sich in diesem Umfeld bewegen, sowie welche Charakteristika für die jeweiligen stattfindenden Netzwerkbildungsprozesse kennzeichnend sind. Dies geschieht im Hinblick darauf, welche räumlichen und welche zeitlichen Vorstellungen für den Aufbau oder für das Nutzen der Strukturen von den Akteuren wahrgenommen werden. Die Handlungen in Bezug auf die räumliche Perspektive lässt Aussagen zu, inwieweit und in welchem Radius weitere Akteure im Flächenland an diesen Strukturen teilhaben können. Die zeitliche Perspektive spielt eine Rolle in Bezug auf die „Festigkeit“ und die Kontinuität von Strukturen. Je nach Beschaffenheit des jeweiligen strukturellen Umfeldes verfolgen die Akteure unterschiedliche Netzwerkstrategien.

Anschließend wird das strukturelle Umfeld Sozialer Formationen beschrieben, denn die Handlungsweise lässt sich weiter spezifizieren: Neben den räumlichen und zeitlichen Aspekten ist von Interesse, wie die Strukturen in und um die Sozialen Formation konstruiert sind und wie sie eingebettet sind, da sie zum einen vom handelnden Akteur beeinflusst werden und zum anderen auch den Akteur in seinem Handeln beeinflussen.

6.1 Netzwerkbildung in Raum und Zeit: Festivals, Musikprojekte und Institutionen

Finden Netzwerkbildungen aufgrund ständiger Orientierungsperspektiven an einem Ort über längere Zeit statt, so ist die Wahrscheinlichkeit eines entsprechend gefestigten und nachhaltigen Strukturaufbaus hoch, denn so können sich die Disziplinen selbst reproduzieren. Beispiele hierfür wären die Council-Disziplinen breitenkultureller Praxis wie Feuerwehrorchester oder Posaunenchor, die sich in den ländlichen Regionen aufgrund ihrer Fähigkeit Gemeinschaft zu stiften, etabliert haben. Deren Existenzen sind in der Regel nicht auf einen bestimmten Zeitraum begrenzt. Auch in Bezug auf das räumliche Wirken lässt sich feststellen, dass es Orientierungspunkte wie feste Auftrittsorte auf

Feuerwehr- oder Dorffesten oder einen Proberaum gibt, wodurch ein permanenter Wirkungsradius für Musiker und Publikum bereitgestellt wird.

Wie sehen nun die Netzbildungsprozesse durch die beschriebenen Interface-Disziplinen hinsichtlich ihres räumlichen und zeitlichen Wirkens aus? Die beschriebenen Formationen müssen zu großen Teilen von Förderinstitutionen unterstützt werden, um Kultur und Musik ins Flächenland transportieren zu können. Gerade wenn es darum geht, neue Formationen in Niedersachsen zu etablieren, stellt sich die Frage der geeigneten Einbettung der entsprechenden Organisationen in bereits existierende Strukturen, nicht zuletzt, um Synergieeffekte zwischen ihnen nutzbar zu machen. Denn die Initiierung neuer Strukturen im Musiksektor wäre mit einem erheblichen Mehraufwand verbunden. Da Festivals, Musikprojekte und Musikinstitutionen als Formation jeweils Archetypen ihrer spezifischen Eigenschaften repräsentieren, werden sie im folgenden Abschnitt als Beispiele für die Analyse verwendet. Weiterhin werden deren Einbettungsprozesse in ihre sozialen Umfeldler spezifiziert. Als einer der ersten Schritte einer Einbettungsstrategie kommt es zu Kooperationen der Akteure als Grundlage für eine zunächst zeitliche begrenzte Netzbildung. Ob es anschließend zu weiteren Netzbildungsprozessen kommt, hängt von mehreren Faktoren wie der Empathie der Kooperationspartner vor Ort und dem Einbringen von vor Ort „gewollten“ und „benötigten“ Ressourcen in die bestehenden Strukturen wie spezifischem Know-How ab. Aus diesem Grunde wird in diesem Kapitel näher auf das Eingehen von Kooperationen im Hinblick auf deren Umsetzung durch die Akteure eingegangen.

Niedersachsen ist Festivalland.³⁷⁰ Festivals sind in der Lage, sich ihrem strukturellen Umfeld sehr flexibel anzupassen und „*Festivals werden eine große Bedeutung für die Musikkultur zugeschrieben.[...] Sie versorgen Regionen und Räume, die sonst an kultureller Infrastruktur arm sind, mit einer Vielfalt an musikalischen Genres und Formaten.*“³⁷¹ Insbesondere die Einwohner ländlicher, strukturschwacher Räume in Niedersachsen erhalten die Möglichkeit zur musikalischen Teilhabe durch die Festivalpraxis. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass circa 60 % aller Festivals gezielt in strukturschwachen Regionen stattfinden, und 40 % in den Ballungszentren Hannover, Osnabrück, Lüneburg und Hildesheim veranstaltet werden.³⁷² Durchschnittlich kommt „*ein Großteil der Besucher tat-*

³⁷⁰ vgl. Webseite des Musiklands Niedersachsen: *Festivalland Niedersachsen* [Zugriff 05.04.2015]

³⁷¹ Musikland Niedersachsen 2012, S. 8

³⁷² vgl. ebd., S. 15

sächlich aus einem Umkreis von 30 km [...] [zu den] Festivals im ländlichen Raum“³⁷³, und es wird eine großes Publikum von 670.000 Besuchern pro Jahr erreicht.³⁷⁴ Somit sind Festivals die Sozialen Formationen, die trotz der unterschiedlichen Verteilung von Ausgaben für Kultur pro Einwohner zu einer gerechten Teilhabe an Kultur in Niedersachsen beitragen.

Auch da in Niedersachsen verhältnismäßig viele Festivals durchgeführt werden³⁷⁵, ist ihr Einfluss auf den Musiksektor von Bedeutung. Im Allgemeinen wirken Festivals nur über die Festivalsaison auf das Publikum und den Festivalort, also über einen kurzen Zeitraum der Durchführung von durchschnittlich zwei Tagen bis zu zwei Wochen. Aber da die Festivals in bestimmten Intervallen wie Biennalen oder Triennalen stattfinden und zwischen den Saisons weitere Netzwerkbildungen an den jeweiligen Orten prozessiert werden, verändert sich die jeweilige strukturellen Konstellation und somit die Ausgangslage für die nächste Festivalsaison. Somit muss der Wirkungsraum in der Regel vor jedem Saisonbeginn von dem Festival und den Kooperationspartnern in ihrem Umfeld neu ausgehandelt werden. Diese Tatsache gibt dem Festival als Organisationsform ein Maß an struktureller Flexibilität in seinem Netzwerk. Festivals folgen dem Interface in Bezug auf ihre Funktionsweisen innerhalb der Formation und Identität der Netzwerkteilnehmer. Betrachtet man die Festival-Formation aus Perspektive des gesamten Musiksektors in Niedersachsen hinsichtlich der Netzwerkdynamiken, so steht der Netdom-Mechanismus im Vordergrund. Mit jeder Saison werden in der Regel alte Kooperationen der vorherigen Saisons wiederhergestellt und neue im Rahmen der Netdom hinzugewonnen. Durch dieses Coupling können Festivals dynamisch agieren und sich den aktuellen Gegebenheiten anpassen und ihr Handeln danach ausrichten. Deswegen beginnen die Festivals in der Regel ihre Arbeit unter einer hohen kulturellen Ambiguität, die im Laufe der Organisation soweit sinkt, bis eine planbare Navigation über die generierten Vernetzungen vor Ort möglich wird. Insbesondere das Berücksichtigen der Strukturen am Ort des Festivals bietet die Möglichkeit, in neue Soziale Zirkel vorzudringen und neue Netdoms vor Ort anzustoßen, die auch außerhalb der Festivalzeit bestehen bleiben und das strukturelle Umfeld nachhaltig prägen können. Daraus folgt, dass nicht nur das Festival an Know-How gewinnt, sondern dass auch Wissen in die Austragungsorte transportiert wird. Die Zahl der Kooperationen *„wächst und erstreckt sich von Betreibern diverser Spielorte über lokale Kulturpartner, ehrenamtliche Fördervereine, künstlerische*

³⁷³ vgl. Küspert 2011, S. 39

³⁷⁴ Musikland Niedersachsen 2012, S. 4

³⁷⁵ vgl. Kapitel 2.2

*Akteure, ein differenziertes Finanzierungsnetzwerk bis hin zu touristischen Institutionen.*³⁷⁶ Zum einen wird die eigene Sichtbarkeit in der Musiklandschaft erhöht, zum anderen entstehen Synergien vor Ort. Beispielsweise werden als häufigste Kooperationspartner von Festivals die Musikschulen und Kirchen³⁷⁷ genannt, die eine Musikinfrastuktur vor Ort besitzen und die nötigen Spielstätten bereitstellen können.

Die Wirkungszeit von Projekten im Musikbereich erstreckt sich gegenüber den Festivals über einen längeren Zeitraum. So laufen die meisten Projekte im Musikbereich aufgrund festgesetzter Förderzeiträume zwischen in der Regel einem und drei Jahren. Die Mittelgeber in Niedersachsen möchten im Zuge solcher Projekte vor allem Kooperationen im Flächenland mit dem Ziel initiieren, um neue Synergien zwischen den Beteiligten zu erreichen und somit auch neue Soziale Zirkel zu bilden. Jedoch im Gegensatz zum Festival ist es für die mittelfristige Projektarbeit schwerer, den Wirkungsort außerhalb der Städte zu positionieren: Geeignetes Personal, welches zum einen das Know-How im Kulturmanagement und zum anderen die nötige Empathie vor Ort besitzt, muss für einen längeren Zeitraum akquiriert werden, um Kulturarbeit leisten können. Auch muss in der Region die Nachfrage beziehungsweise das Interesse nach Kultur gegeben sein oder geweckt werden können, um ein Musikprojekt sinnvoll zu platzieren. Strukturen werden über die Laufzeit des Projekts aufgebaut, korrigiert und angepasst. Die Projektförderung bezieht sich auf einen definierten Zeitraum und auf einen Arbeitsinhalt, der wiederum einen gewissen Zeitaufwand benötigt. Der Strukturaufbau kann nur in dieser Zeit stattfinden. Im Sinne der häufig praktizierten niedersächsischen Förderphilosophie, Kultur im gesamten Flächenland zu praktizieren, geht in der Regel die Hoffnung einher, dass das Projekt über einen weiteren Turnus ein wiederholtes Mal gefördert wird oder eine schließlich institutionelle Förderung erhält.

So geschieht es mit dem Projekt Musik21 Niedersachsen und seinem operativen in Kapitel 2.1 beschriebenen Programm. Ursprünglich wird das Projekt durch eine vergleichsweise lange vierjährige Förderung – auf der Abbildung 9 als Musik21 Niedersachsen zum Zeitpunkt t0 – getragen. In dieser Zeit organisiert und initiiert es mehrere Projekte, deren Idee es ist, die kulturelle Teilhabe für zeitgenössische Musik in Niedersachsen zu verbessern und zugleich durch Input eines deutschlandweiten Netzwerkes Know-How in das Bundesland zu transferieren. Es werden Strukturen für die zeitgenössische Musik in Niedersachsen aufgebaut. Musikinstitutionen vernetzten sich vorrangig auf landes-

³⁷⁶ Musikland Niedersachsen 2012, S. 7

³⁷⁷ vgl. ebd., S. 45

weiter Ebene, und es wird durch die zentrale Position von Musik21 Niedersachsen in diesem Netzwerk die Sichtbarkeit für zeitgenössische Musik erhöht. Denn das Projekt bündelt sämtliche Informationen und soll sich als Ansprechpartner für die Belange zeitgenössischer Musik aller Stakeholder etablieren. Aufgrund der Dauer der Förderung geschieht dies mit der zeitlichen Perspektive von vier Jahren.

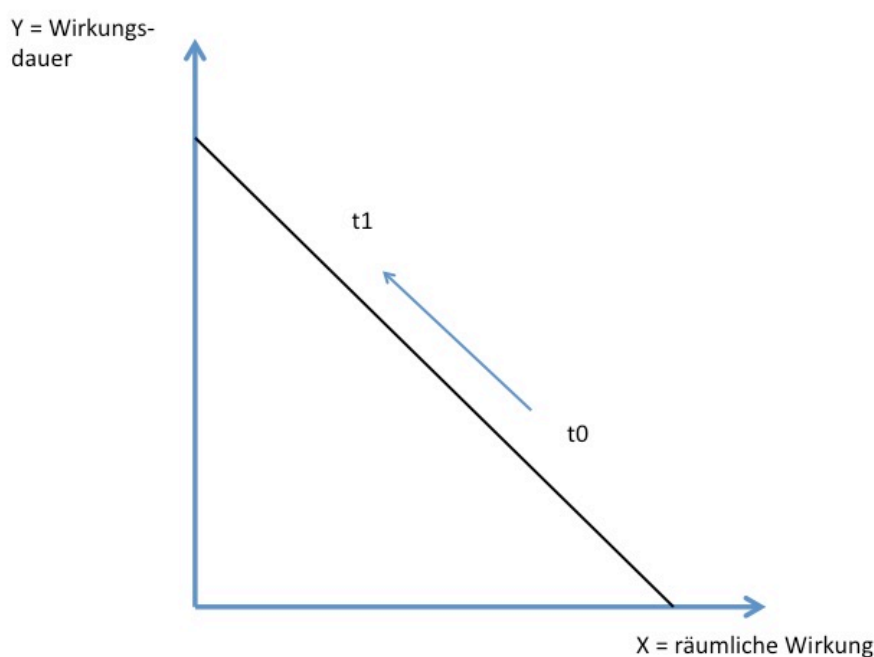


Abb. 9: Eigene Darstellung des Wirkungszusammenhangs der Transformation von Musik21 Niedersachsen

Der Zeitpunkt t1 beschreibt die Situation, in der das ehemalige Projekt im Anschluss an die Laufzeit auf der einen Seite institutionell gefördert wird und auf der anderen Seite jedoch mit weniger Mitteln pro Jahr ausgestattet ist als während der vierjährigen ersten Förderperiode. Als Folge wird die zeitliche Perspektive des Arbeitsplans verändert. Da für die Arbeit nicht mehr vergleichbar viele Mittel zur Verfügung stehen, wird der Plan auf ein verringertes Maß, der neuen Situation angepasst, eingeschränkt. Als Folge verringert sich zugleich der räumliche Wirkungsradius, dieser wird allerdings kontinuierlich und längerfristig von dem Projekt avisiert. In der Abbildung 9 ist dieser Zusammenhang mit einer Verschiebung nach links auf der x-Achse und einer Verschiebung nach oben auf der y-Achse dargestellt.

Die einflussreichen Institutionen im Musikbereich, die durch eine konstante Kulturarbeit charakterisiert werden können, sind in der Regel in die Strukturen der Städte in Niedersachsen eingebettet. Zu ihnen zählen vor allem Opernhäuser, das Landesfunkhaus Niedersachsen, Institutionen wie der Pavillon oder das Faust in Hannover-Linden als Musikveranstalter. Diese Institutionen leisten permanente Kulturarbeit, aber nur für einen sehr begrenzten geografischen Raum. Da die städtischen Räume eine vergleichsweise hohe Bevölkerungsdichte aufweisen, wird dort eine relativ großes Publikum erreicht.

Die folgende Abbildung stellt verallgemeinernd die erwähnten drei operativ tätigen Sozialen Formationen der Musikinstitutionen, Musikprojekte und Festivals – in einen Zeit-Raum- Wirkungs-zusammenhang bezüglich des Strukturaufbaus.

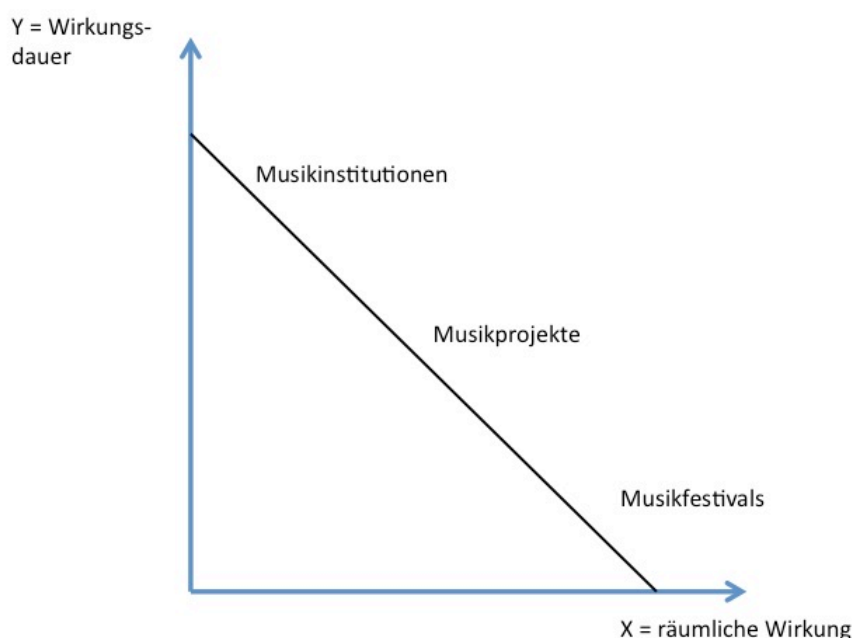


Abb. 10: Eigene Darstellung des Wirkungszusammenhangs Sozialer Formationen in Bezug auf zeitliche Perspektive und Wirkungsradius

Neben den primär operativ tätigen Sozialen Formationen gibt es in Niedersachsen auch primär kommunikativ tätige Formationen wie die landesweit agierenden Dachverbände und Musikinstitutionen wie das Musikland Niedersachsen. Deren Kernkompetenzen und Hauptaufgabe sind nicht das Produzieren oder Organisieren musikalischer Veranstaltungen, sondern die Etablierung von Strukturen für den Informationsaustausch im Musiksektor als Grundlage zukünftiger Vernetzungsprozesse.

Im Musikentwicklungsplan des Landesmusikrates steht, dass „Strukturbildungen [...]

Vernetzungen erleichtern [können]. Meist geht es zunächst darum, die Kommunikation zwischen vorhandenen Institutionen und Initiativen aufzubauen, vorhandene Module durch eine Organisationsform zu verbinden und dafür einen regelmäßigen Kommunikationsanlass zu schaffen.“³⁷⁸ Da das Betreiben von Kommunikationsstrukturen nicht so personalaufwendig wie das operative Geschäft ist, ist ein flächendeckender und zugleich permanent betreuter Strukturaufbau zumindest theoretisch mit einem verhältnismäßig kleinen Team möglich.

Durch die Förderstruktur verortet sich das Musikland Niedersachsen als Broker zwischen Stiftung Niedersachsen, dem Land und der Sparkassenstiftung, den wichtigsten Förderern im Musiksektor von Niedersachsen. Das dreiköpfige Team kommuniziert mit „ungefähr 2000 aktive[n] Kontakte[n]“³⁷⁹, Einzelpersonen, Institutionen, Verbände und Festivals. Auch im Arbeitsbereich der Kommunikation wird die Problematik des Flächenlandes deutlich, wenn sich die Aktivitäten des Musiklandes lediglich auf dem Raum Hannover und Osnabrück konzentrieren, da die meisten musikalischen Aktivitäten dort organisiert werden. Denn wir arbeiten „mit vielen Verbänden [...] zusammen [...], die haben natürlich alle ihren Sitz in der Landeshauptstadt und von daher bündelt sich das hier schon.“³⁸⁰ Auch weil die politischen Aktivitäten in der Hauptstadt stattfinden, müssen die Ressourcen des Musiklandes dahingehend kanalisiert werden. „In Hannover sind schon die meisten Kontakte, weil hier auch das politische Zentrum ist.“³⁸¹ Allerdings erweitert sich der Fokus auf das gesamte Bundesland in den Sommermonaten, da in dieser Zeit sämtliche Festivals systematisch von dem Team besucht werden. „Und in der Festivalsaison, das ist von Mai bis Mitte, Ende Oktober sind wir auch super viel unterwegs und teilen uns [...] auf und das ist dann wirklich flächendeckend. Da gucken wir, dass alle Regionen abgereist werden, beziehungsweise welche Region wir noch nicht haben, wo uns noch Kontakte fehlen. Da gehen wir strategisch vor und gucken sozusagen: wie verteilen wir uns auf die verschiedenen Festivals.“³⁸² Dies liegt nicht zuletzt daran, dass Festivals wie dargelegt durch ihr kurzes, aber intensives Wirken vor Ort eine wichtige Rolle im Zuge von Innovation und Etablierung von Strukturen spielen. Die hohe Anzahl an Festivalideen erfordert einen hohen Kommunikationsaufwand für das Musikland Niedersachsen.³⁸³

³⁷⁸ Landesmusikrat Niedersachsen e. V. 2014, S. 31

³⁷⁹ V, S. 9

³⁸⁰ ebd., S. 5

³⁸¹ ebd., S. 4

³⁸² ebd., S. 5

³⁸³ vgl. Kapitel 4.3.4

Die erwähnten Dachverbände befinden sich in einer strukturell äquivalenten Position. Durch die zumeist nur kleine personelle Besetzung und ihre Aufgabe, die Wünsche und Absichten sämtlicher Akteure zumeist einer ganzen Branche zu vertreten, liegen ihre Kernkompetenzen in der Kommunikation. Sie organisieren Netzwerktreffen, also Treffen von Multiplikatoren, in denen der kommunikative Austausch der Akteure untereinander gefördert und darauf aufbauende Strukturbildungsmaßnahmen wie beispielsweise das Zustandekommen von Kooperationen ermöglicht werden. Die operative Gestaltung des Musiklebens stellt hierbei nur einen verhältnismäßig kleinen Aufgabenbereich dar und ist den Mitgliedern des Dachverbandes, den Musikinstitutionen, die von den Strukturmaßnahmen profitieren sollen, vorbehalten.

6.2 Einbettung – Wege zur Kooperation und Netzwerkstrategien

Eine erfolgreiche strategische Einbettung verschafft einerseits vor allem den Musik-Akteuren Handlungsfreiraum³⁸⁴, andererseits grenzt sie zugleich auch den Handlungsspielraum der jeweiligen Akteure ein, da die Einbettungen in Netzwerkprozesse zunächst einmal Ressourcen binden, die nicht anderweitig eingesetzt werden können. Folglich entspricht eine möglichst effektive Einbettung den rationalen Entscheidungspräferenzen der Akteure.

Beziehungen im Netzwerk werden strategisch geplant und Kooperationen beschlossen. In erster Linie sind Kooperationen Zweckbündnisse von zwei oder mehreren Akteuren. *„Cooperation can be defined, drily, as an exchange in which the participants benefit from the encounter.“*³⁸⁵ Wenn eine Kooperation nicht erzwungen wird, dann gehen die Akteure die Kooperation unter der Maßgabe ein, dass sie durch diesen Zusammenschluss voneinander profitieren, so zum Beispiel durch einen Machtzuwachs und Verhandlungsstärke für alle Beteiligten. *„Political cooperation is a necessity in the game of power, when one party is too weak to dominate or just survive alone.“*³⁸⁶ An dieser Stelle sei erwähnt, dass die Kooperationsvereinbarungen im Musiksektor eine mögliche Grundlage zur Bildung von Beziehungen sind. Die eigentliche Netzwerkbildung grenzt sich dadurch von der Kooperation ab, da die Kooperation in der Regel zeitlich begrenzt ist, nicht zuletzt aufgrund von Kooperationen in zeitlich begrenzten Projekten, und in jedem Fall zielge-

³⁸⁴ vgl. Kapitel 4.3

³⁸⁵ Sennett 2012, S. 5

³⁸⁶ ebd., S. 62

richtet formuliert sind. Eine Intention ist, durch eine Kooperation auf effizienterem Wege Ziele zu erreichen, als dies ohne Kooperationspartner der Fall wäre. Ferner wird schließlich ein Emergenzgewinn nach dem Motto „das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile“ angestrebt. Wie oben erwähnt, erwachsen nicht selten aus strategischen Kooperationen nachhaltige Netzwerkbildungsprozesse, je nachdem wie die Formationen eingebettet sind. Das Kooperieren lässt sich im Wesentlichen in zwei verschiedene Typen klassifizieren. Abhängig von den sozialen Kontexten werden Beziehungen, Allianzen oder Vernetzungen getätigt, deren „Outcome“ es ist, den vermeintlich besten Handlungsspielraum für alle Beteiligten zu ermöglichen und somit auch bisher externes Know-How in das eigene Netzwerk zu internalisieren.

Es werden auch potentielle Kooperationen nicht beschlossen, um die eigene Brokerposition im Netzwerk aufzubauen, denn potentielle Kooperationspartner könnten im Zuge weiterer Netzwerkbildungsprozesse zu Konkurrenten heranwachsen.³⁸⁷ So besteht zwischen den Musikinstitutionen in der Region ein Konkurrenzverhältnis. Insbesondere dort, wo verschiedene Netzwerktypen aufeinandertreffen, und somit auch unterschiedliche Strategien der Netzwerkakteure verfolgt werden. Die Situation zwischen dem Feuerwehrmusikwesen und den zwei örtlichen Musikschulen in der Umgebung wird im Interview wie folgt beschrieben: *„[Die] Musikschule ist prinzipiell unser ärgster Feind jetzt mit zwei ganz großen Ausrufezeichen.“*³⁸⁸ Das geschieht in dem Bewusstsein, dass an den Musikschulen von professionell ausgebildeten Personal ein Unterricht angelehnt an das niedersächsische Bildungssystem gelehrt wird („Interface“), und das breitenkulturelle Musizieren im Feuerwehrmusikwesen dagegen die oben genannten Ziele verfolgt („Council“). Ein ausschlaggebender Aspekt dieser Konkurrenzsituation ist der Umgang mit dem musikalischen Nachwuchs. So wird die Kooperationsbemühung einer der Musikschulen nach der Aussage *„ihr habt ja ein paar Jugendliche, die könnten bei mir ja im Jugendblasorchester mitspielen“*³⁸⁹ von dem Feuerwehrorchester beendet, da aus Perspektive der Feuerwehr der eigentliche Sinn der Bemühung die Abwerbung von Jugendlichen zum Musikschulorchester gewesen ist. Die Kooperation kommt folglich nicht zustande, da bereits in der Vergangenheit zwischen den beiden Akteuren ähnliche Erfah-

³⁸⁷ vgl. Kapitel 4.2 Dieser Prozess ließe sich theoretisch anhand des Modells der Triaden beschreiben und könnte beispielsweise mit der Triade 12-120D auf Abbildung 4 in Kapitel 4.2 dargestellt werden. Zwischen den beiden Akteuren A und B ist es zu einer Kooperation gekommen. Der Akteur C hat Interesse an einer Kooperation und signalisiert sein Interesse über die Kontaktaufnahme zu den beiden Akteuren A und B. Diese reagieren nicht auf die Anfrage und deswegen kommt es nicht zu einer Beziehung und einer Kooperation wie zwischen A und B.

³⁸⁸ FW, S. 21

³⁸⁹ ebd., S. 24

rungen gemacht wurden, die das Vertrauen zwischen Musikschule und Feuerwehrmusikwesen infrage stellen.

Die Einbettungen der verschiedenen Akteure sind abhängig von dem Typus der Sozialen Formation, ihrem zugeschriebenen Bereich und ihrer Position im Netzwerk des Musiksektors von Niedersachsen. Der soziale Raum befindet sich im Wandel und transformiert kontinuierlich die Kontexte der in ihm agierenden Identitäten. Diese wiederum müssen ihr Handeln diesen Transformationen anpassen. Die Aussage *„das Umfeld [...] ist ja ständig im Wandel und ganze Institutionen wandeln sich. [...] Wenn sich das Umfeld wandelt, dann muss ich mich auch wandeln“*³⁹⁰ beschreibt, dass die Handlungsentscheidungen der Akteure nicht nur von einem Faktor abhängen, sondern – im Sinne Whites – sowohl von den anderen Akteuren als auch von den Rahmenbedingungen in der Branche und dass auch die zeitliche Perspektive eine wichtige Rolle spielt. Es sind vor allem die politischen Rahmenbedingungen gemeint, da diese häufig mit den finanziellen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen der Akteure in Zusammenhang stehen, denn über die Mittelvergabe wird der jeweilige Handlungsspielraum bestimmt.

Kooperationen werden auch themenübergreifend geschlossen. Dies ist jedoch nur in einer strukturell äquivalenten Lage sinnvoll, um den erwünschten Erfolg der strategischen Platzierung im Netzwerk zu erlangen. Das Festival der Sommerlichen Musiktage in Hitzacker findet jährlich statt. Ein Alleinstellungsmerkmal des Festivals ist die regionale Lage und der Bezug zur Landschaft der Elbtalaue. Diese Betonung wird jede Saison durch den sogenannten Festivalwalk – dem Erleben von Musik in der Natur – aktiv zelebriert. Deshalb kooperiert das Festival mit dem dortigen Biosphärenreservat und begründet dies folgendermaßen: *„Also das Festival muss sich immer ändern, immer weiterentwickeln, immer wandeln, aber wir müssen Bach und Mozart hören dürfen. Und bei der Kulturlandschaft ist es nicht anders. Man muss das hegen und pflegen, was da ist, aber man kann ja keine Käseglocke darüber tun, man muss ja auch Neuentwicklung zulassen.“*³⁹¹ In diesem Fall wird die strukturell äquivalente Position von Biosphärenreservat und Musikfestival Argument für den kooperativen Zusammenschluss. Denn auch das Biosphärenreservat schließt die Kooperation mit dem Festival aus dem Grunde, dass seine Netzwerkposition vergleichbar mit der Position des Festivals im Musiksektor ist und eine Kooperation trotz verschiedener Themenschwerpunkte der Partner sinnvoll ist.

³⁹⁰ GF, S. 4

³⁹¹ F, S. 7

Denn auf diese Weise kommt es auch zu einem positiven Imagetransfer für das Biosphärenreservat.

Ein weiterer Faktor für Kooperationen ist der Wissenstransfer, die Synchronisierung von Informationen und die Generierung von neuem Wissen im Musiksektor: *„Vor allen Dingen aber, durch die Information, die wir wegen der Partnerschaft miteinander offen und intensiv austauschen, sind wir alle schlau und können was tun für die Zukunft der europäischen Kunstmusik. Das ist wichtig! Alles andere ist unwichtig. Das ist wichtig.“*³⁹²

Durch Kooperationen lassen sich in den Institutionen übergeordnete Ziele verfolgen, die von einzelnen Akteuren nicht bearbeitet werden könnten. Da das Wissen zu allen Kooperationspartnern gelangen kann, können diese im Rahmen ihrer Netzwerke dieses Wissen verarbeiten und in den Kooperationsverbund mit einfließen lassen. Nicht ausschließlich um der eigenen Institution zu nutzen, sondern um ein gemeinsames Thema, zum Beispiel die oben erwähnte „europäische Kunstmusik“, zu fördern.

Ein Beispiel für die formale Initiierung von Kooperationen ist das Bestreben des MWK in Niedersachsen in Bezug auf die Intensivierung von Kooperationen zwischen den Hochschulen und den Kultureinrichtungen.³⁹³ Auf der Basis wissenschaftlicher Studien werden Handlungsansätze formuliert, die das Umfeld von Kooperationen effektiver gestalten sollen. So sollen die Kooperationen vor allem noch zielgerichteter formuliert werden. Im Kern soll dies insbesondere durch Transparenz der Organisationsstrukturen geschehen. Welche personellen, finanziellen und zeitlichen Ressourcen können die Akteure in eine Kooperation mit einbringen? Außerdem wird die Verstetigung funktionierender Kooperationen, also die Netzwerkbildung, angestrebt. Gleichzeitig muss ein dynamischer Ausbau der Kooperation unter Berücksichtigung der Ressourcen möglich sein.

Ein weiterer Aspekt einer sinnvollen Kooperation ist es, wenn die kooperierenden Partner jeweils einen Mehrwert erwarten können. Für das Musikland Niedersachsen, dessen Hauptaufgabe es ist, Kommunikationsstrukturen und somit auch Kooperationen zu initiieren, ist *„eine Kooperation [...] immer dann gut, also funktioniert immer dann gut, wenn sie auf Augenhöhe stattfindet“*³⁹⁴, und die Zusammenarbeit von gegenseitigem Respekt geprägt ist: *„Genauso betrifft das Kooperationen, also eigene Projekte. Also wenn wir jetzt mit Peppermint Park zusammengearbeitet haben in diesem Jahr, hat es deshalb funktio-*

³⁹² F, S. 5

³⁹³ vgl. Webseite des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur: *Kulturpolitik und Kulturentwicklungskonzept – Kooperation von Hochschulen und Kultureinrichtungen* [Zugriff 03.09.2015]

³⁹⁴ V, S. 6

niert, weil die uns ernst genommen haben und andersrum auch.“³⁹⁵ Durch Kooperationen kommt es zu Überschneidungen in den Arbeitsbereichen der jeweiligen Akteure. Die Aufgaben der anderen Akteure werden in dem eigenen Handeln mitgedacht, wenn der Zusammenschluss funktionieren soll. *„Das geht sehr über persönliche Beziehungen wie man sich gut versteht. [...] man merkt: die verstehen das oder die haben selber Ideen oder sagen was, was man selber auch gut findet. Wenn sich solche glücklichen Zufälle ereignen, dann ist da viel möglich, dann hat man viel zu tun mit diesen Leuten.“*³⁹⁶ In dem folgenden Zitat wird in diesem Sinn sogar von partnerschaftlichem Denken gesprochen, um das gegenseitige Verstehen in den Kooperationsverbunden auszudrücken: *„Das ist ein sehr partnerschaftliches Denken und ein sehr großes Ding auf Augenhöhe. Das ist mir persönlich immer sehr wichtig. In allen Kontakten, die man hat. In sofern gibt es keine Unterschiede.“*³⁹⁷

In den Interviews äußerten sich die Hauptberuflichen Akteure im Musikleben dazu, dass fast alle ihre Kontakte, auch im privaten Bereich, letztendlich in einem Zusammenhang mit der musikalischen Praxis stehen. Folglich wird von ihnen im Musiksektor von Niedersachsen keine Trennung von Berufswelt und dem privaten Leben wahrgenommen. Dem Satz liegt die Annahme zugrunde, dass private Kontakte immer außerhalb des professionellen Bereichs stattfinden. Dies führt zu einem Arbeitsethos, der die partnerschaftlichen Aspekte von Kooperationen stark betont. In dem Netzwerk kann von Freundschaften gesprochen werden. *„Die Leute, mit denen Du sowas wuppst [...] müssen Deine Freunde werden. Es geht überhaupt nicht anders.“*³⁹⁸ Zudem gehört eine solche Wahrnehmung zu einem professionellen Selbstverständnis und der vollständigen Bündelung von Arbeitsressourcen in die jeweilige Aufgabe. *„Wenn ich hier bin, bin ich Profi und hier habe ich keine privaten Kontakte in dem Sinne und ich betrachte sie auch nicht so.“*³⁹⁹ Von dem Moment an verschwimmen die Grenzen von Beruflichem und Freizeit. *„Es gibt keinen einzigen privaten Kontakt, außer vielleicht zu meiner Mutter und zu meiner Familie, der nicht irgendwie auch irgendwas mit irgendwelchen Kulturgeschichten zu tun hätte oder irgendwelchen Synergien, die daraus entstehen. Das sehe ich auch nicht als beruflich an, sondern für mich ist das eine optimale Lifebalance.“*⁴⁰⁰

³⁹⁵ V, S. 6

³⁹⁶ ZM, S. 8

³⁹⁷ GF, S. 2

³⁹⁸ F, S. 9

³⁹⁹ V, S. 10

⁴⁰⁰ GF, S. 7

Neben der inhaltlichen und persönlichen Abstimmung ist auch die zeitliche Abstimmung im Kontext von Kooperationen relevant. So gibt es in den verschiedenen Sozialen Formationen auch verschiedene Wahrnehmungen von Zeit und somit auch von Prozessgeschwindigkeiten. Wenn sich diese nicht im Rahmen der Zusammenschlüsse synchronisieren lassen, ist eine funktionierende Kooperation erschwert, wenn nicht sogar ausgeschlossen. *„Und es muss ein Kooperationspartner sein für uns, der – also wir arbeiten relativ schnell – dass hat aber auch negative Folgen, dass wir versuchen relativ viel zu machen, also manchmal kommen wir an der einen oder anderen Stelle mit der Geschwindigkeit nicht hinterher und es muss ein Kooperationspartner sein, der darauf flexibel reagieren kann.“*⁴⁰¹ Auch die Dauer einer Kooperation beeinflusst das Netzwerk im Musiksektor, da der Aufbau von Strukturen in sozialen Kontexten aufgrund seiner Komplexität nicht von einem auf dem anderen Tag möglich ist. *„Eine Wesensart von Niedersachsen ist [...], dass es immer Zeit braucht, ziemlich viel Zeit, also bis man zusammen warm wird, bis man eine Kooperation ausbilden kann.“*⁴⁰² Der Zeitpunkt einer Kooperation beeinflusst im Kontext ihrer Einbettung das Set an Handlungsmöglichkeiten im Netzwerk, denn die Rahmenbedingungen unterliegen genauso einer prozessualen Dynamik, wie es die untersuchten Netzwerke tun. Wenn sich zu einem bestimmten Zeitpunkt im Feuerwehrmusikwesen ein Denken durchgesetzt hat, welches den Feuerwehrmusiker als festen Bestandteil der Feuerwehr nicht nur akzeptiert, sondern als wesentlichen Bestandteil interpretiert und auch reglementiert, dann können folglich auch erst Kooperationen beschlossen werden, die nach diesem „Zeitpunkt“ auf diesem Sachverhalt aufbauen.

Die erwähnten Mechanismen finden auch in indirekten Beziehungen ihre Anwendung. So werden Beziehungen aufgrund von Empfehlungen bestehender Kooperationspartner geschlossen. Das Modell der Triade zeigt, dass auf der Dyade A, B der dritte Kooperationspartner hinzugenommen wird aufgrund der positiven Erfahrungen in der Vergangenheit. Dies beschreibt eine typische Transformation des Triadentyps 6-021C in 16-300⁴⁰³. Aus den geführten Interviews eignet sich folgendes Beispiel, diesen Sachverhalt zu veranschaulichen: *„Und bei solchen Künstlern geht man dann auch lieber sicher und nimmt einen Dienstleister, der weiß was die wollen [...]. Die reine Anwesenheit durch einen Dienstleister wie uns, der die Künstler kennt, beruhigt natürlich schon ein bisschen so. Und da weiß der, dass er sich über die Technik keine Gedanken machen muss, da sind wir da-*

⁴⁰¹ V, S. 6

⁴⁰² ebd., S. 11

⁴⁰³ vgl. Kapitel 4.2

bei.⁴⁰⁴ In Abbildung 11 ist durch die gestrichelte Linie dargestellt, wie der Veranstalter vorhat, mit einem Technik-Dienstleister aufgrund der bisher positiven Erfahrungen zwischen dem zu betreuenden Künstler und dem Dienstleister zu kooperieren:

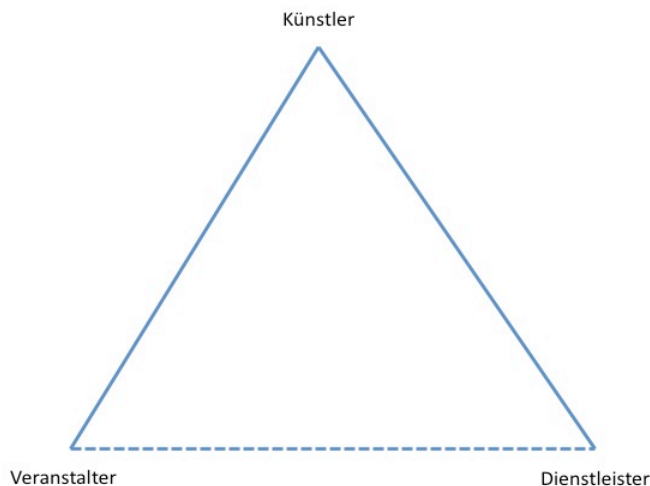


Abb. 11: Eigene Darstellung einer Triade im Musiksektor

Zusammenfassend gilt, dass es für sämtliche Kooperationsteilnehmer bei dyadischen (A und B), triadischen (A, B und C), oder bei Kooperationen mit mehr als drei Partnern auf einen multilateralen Mehrwert im Vergleich zu der aktuellen Situation ankommt. Weiterhin muss in dem Netzverbund ein Balanceverhältnis zwischen den Partnern existieren, das die oben erwähnten Punkte auf sämtliche Kooperationspartner überträgt. Voraussetzungen sind Beziehungen, die von sowohl inhaltlicher als auch temporärer Perspektive eine Win-Win Situation in Aussicht stellen. Frei nach Aristoteles *„das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile“* oder in den Worten eines niedersächsischen Kulturmanagers gilt: *„Wenn man das analytisch betrachtet, sind das alles Partnerschaften, oder Kontakte, die ich persönlich auf eine Win-Win-Situation auslege. Also von vorn herein wenn man sagt: OK, wir haben eine Partnerschaft.“*⁴⁰⁵

Nach der Etablierung eines Netzwerkes werden die geschaffenen Strukturen durch Kommunikation, Wissen und Informationen durch die Akteure genutzt. Durch die zu meist starken Beziehungen innerhalb der Sozialen Formation lassen sich Redundanzen in diesen Netzwerkkontexten nicht vermeiden. Für ein effektives Nutzen der Beziehungen muss darüber hinaus aktuelles Wissen in diese Strukturen gelangen, denn um Netz-

⁴⁰⁴ KMU, S. 4

⁴⁰⁵ GF, S. 2

werkbildungen voran zu treiben, ist die Internalisierung externen Wissens eine wichtige Strategie der Netzwerkakteure⁴⁰⁶. Dies geschieht in der Regel durch schwächere Beziehungen, die weniger intensiv genutzt werden.

Schwache Beziehungen im Sinne Granovetters sind aufgrund ihrer Stärken, wie beispielsweise die Verbindung zu anderen Netzwerkkontexten in Niedersachsen zum Teil institutionalisiert. Diese initiiert das Musikland Niedersachsen über Multiplikatoren und in seiner Funktion als Ansprechpartner und Berater für Kulturorganisationen oder durch die Organisation von Fachtagungen und Konferenzen⁴⁰⁷, auf denen die Vertreter von Kulturorganisationen Beziehungen zu weiteren Netzwerken knüpfen können. Solche Strukturbildungsmaßnahmen können zukünftige Vernetzungen erleichtern. Meist geht es zunächst darum, die Kommunikation zwischen vorhandenen Institutionen und Initiativen aufzubauen, vorhandene Module durch eine Organisationsform zu verbinden und dafür einen regelmäßigen Kommunikationsanlass zu schaffen.

Des Weiteren übernehmen die branchenspezifischen Verbände die Aufgabe des Wissenstransfers über verschiedene Netzwerke in Niedersachsen. Einige dieser Landesverbände sind wiederum Mitglieder eines Bundesverbands:

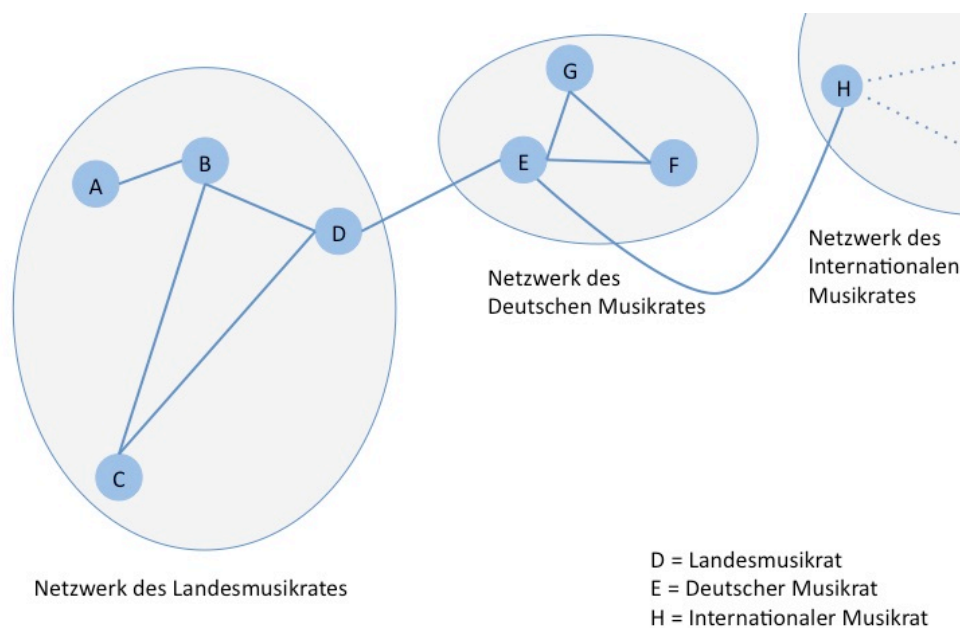


Abb. 12: Eigene Darstellung des Brokerage zwischen Landes-, Bundes- und internationaler Ebene⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ vgl. Granovetter 1985

⁴⁰⁷ vgl. Webseite des Musiklands Niedersachsen: *Vision und Ziele – Musik machen, Musik erleben, sich engagieren für Musik* [Zugriff 10.04.2015]

⁴⁰⁸ Die Dyade der beiden Broker D-E stellt hier die Beziehung von Landesebene auf Bundesebene dar, und die Dyade der beiden Broker E-H stellt die Beziehung von Bundesebene auf internationale Ebene dar.

Zum Beispiel fungiert der Landesmusikrat Niedersachsen als Broker zum Deutschen Musikrat. Dort wird das Wissen aus sämtlichen Landesmusikräten in Deutschland zusammengeführt. Abbildung 12 veranschaulicht den Kommunikationsprozess zwischen den beiden Netzwerkebenen, der über die Dyade von Landesmusikrat und Deutschem Musikrat sichergestellt wird. Die gleiche Funktionsweise findet auch von Bundesebene auf internationale Ebene statt, denn der Deutsche Musikrat ist wiederum Mitglied des Internationalen Musikrates, welcher weltweit agiert usw. Auch der Landesverband der evangelischen Kirche ist in einer strukturell äquivalenten Situation: *„Unser Landesverband wiederum gehört zu der Vereinigung aller Landesverbände im Rahmen der EKD (Evangelische Kirche in Deutschland). Das heißt alle Landeskirchen haben eigentlich in ihrem Bereich auch einen Kirchenmusikerverband, fast alle, der ähnliche Aufgaben wahrnimmt, zum Teil auch ähnlich strukturiert ist, wie wir es hier sind. Und diese Verbände alle zusammen bilden den Zentralverband der Kirchenmusiker in Deutschland. Also auch von daher gibt es nochmal eine Vernetzung, natürlich auch wieder über Niedersachsen hinaus.“*⁴⁰⁹ Ähnlich ist auch das System der Feuerwehrmusik im breitenkulturellen Kontext gestaffelt: *„Der Landesfeuerwehrverband Niedersachsen (LFV-NDS) ist der Zusammenschluss der Freiwilligen Feuerwehren sowie der Berufs- und der Werksfeuerwehren im Land Niedersachsen. Die Angehörigen der Feuerwehren sind über die 55 Kreisfeuerwehrverbände (KFV) im Landesfeuerwehrverband Niedersachsen organisiert.“*⁴¹⁰ Folglich wird das Feuerwehrmusikwesen ebenfalls landesweit kommuniziert. Der Grundgedanke dieser Institutionalisierung ist der Gleiche: In den Zusammenkünften wird das Know-How multipliziert und über die Multiplikatoren – die Broker der einzelnen Netzwerke – in die entsprechenden Netzwerke verteilt.

Auch wenn Multiplikator-Strukturen für die Feuerwehrmusik in Niedersachsen existieren, werden sie durch den starken regionalen Bezug Council Disziplin und die Betonung der sozialen Aspekte vor Ort weniger genutzt. Die musikalische Praxis findet ausschließlich in einem bestimmten geografischen Raum statt. *„Das bezieht sich nur auf die Gemeinde und das geht nicht nach Hannover. Das ist eine reine Gemeindegeschichte“*⁴¹¹, so dass die überregionalen Strukturen ausschließlich der Qualitätssicherung für die Kompetenzen der Feuerwehrmusiker gewidmet sind. Zum Beispiel wird die inhaltliche musikalische Arbeit vor Ort geleistet. Auf dem jährlich stattfindenden Konzert des Kreismusikzuges der Feuerwehr wird fast ausschließlich Volksmusik gespielt. Aus diesem

⁴⁰⁹ KM, S. 16

⁴¹⁰ vgl. Landesfeuerwehrverband Niedersachsen e. V.: *Strukturen* [Zugriff 07.08.2015]

⁴¹¹ FW, S. 7

Grunde erscheinen dort regelmäßig 500 bis 600 Besucher.⁴¹² Aber auch in weiteren lokalen Veranstaltungen wie Festen, Tanzabenden und sogar Trauerfeiern ermöglicht das Repertoire der Feuerwehrmusikzüge Auftrittsmöglichkeiten.

Auch die breitenkulturelle musikalische Praxis der Kirchenmusik ist durch die Posaunenchoräle in überregionale Strukturen des Posaunenwerks eingebunden, die auch hier relativ wenig Einfluss auf die Musik vor Ort ausüben. Das Posaunenwerk initiiert zwar Programme, die auf Multiplikatoreffekte zielen, doch es definiert sich selbst lediglich als Ansprechstelle für die Belange der 90 bis 100 Chöre der jeweiligen Bezirke. *„Das Posaunenwerk ist die überregionale Vernetzungsstelle der Posaunenchoräle der Landeskirche [...] Die Landesposaunenwarte sind die professionellen Ansprechpartner für alle Ehrenamtlichen der Posaunenchoralarbeit.“*⁴¹³ Diese Strukturen sind also äquivalent zu den Qualität sichernden Strukturen in der Feuerwehrmusik. Es existieren in breitenkulturellen Kontexten schwache Beziehungen, um den landesweiten Austausch in den Disziplinen zu fördern. Die alltägliche Arbeit ist jedoch durch starke Beziehungen und einen starken Ortsbezug geprägt.

Die Kulturorganisatoren entscheiden selbst, ob sie ausschließlich vor Ort und ohne großes Netzwerk agieren möchten, oder ob sie durch das strategische Eingehen von Kooperationen den Gedanken der aktiven Einbettung verfolgen. *„Wenn ich die Strategie habe, nur als kleines regionales Veranstaltungszentrum zu agieren, dann arbeite ich mit den regionalen Partnern zusammen und das war’s. Das kann natürlich auch eine Strategie sein. Dann brauch ich null Netzwerk.“*⁴¹⁴ Um das Know-How in das eigene Netzwerk zu transferieren, werden Brokerstrukturen aufgebaut. Dies geschieht mit unterschiedlicher Intensität, je nachdem, ob der Akteur für seine Belange genügend Know-How aufnimmt, um sein Netzwerk weiter zu entwickeln. In einigen Branchen reicht es, vereinzelt Veranstaltungen zu besuchen, die einen distanzierten Blick auf das eigene Agieren zulassen, wie im Line-Dance. *„Ich gehe zu den internationalen Festivals, weil das für mich interessanter ist [...]. Da gehe ich vielleicht viermal im Jahr hin, um auch Kontakte zu knüpfen.“*⁴¹⁵ Anderen Kulturschaffenden ist dies zu wenig. Zudem avisieren sie eine systematische Strategie im Zuge einer Rasterung in mehrere Ebenen wie in lokale, regionale und überregionale Kooperationen: *„Extern wird immer geguckt, welche strategischen Allianzen man eingehen kann auf regionaler Ebene, auf lokaler Ebene und auf überregionaler Ebene.“*

⁴¹² vgl. FW, S. 3

⁴¹³ Tiedemann 2014, S. 180

⁴¹⁴ GF, S. 9

⁴¹⁵ B, S. 2

*[...] Deshalb geschieht alles was ich tue [...] im Hinblick auf eine optimale Darstellung und optimale Platzierung.*⁴¹⁶

Das Internet bietet Kommunikationsstrukturen, die gerade in einem Flächenland die Netzwerkbildungen vorantreiben, ohne dass Akteure oder Institutionen einen Kooperationsverbund im eigentlichen Sinne eingehen. In Niedersachsen ist die Line-Dance-Szene in Form eines gut organisierten, dezentralen regionalen Netzwerks aus Clubs und Tänzern aufgebaut, die zu großen Teilen über das Internet kommunizieren. So werden dort die Selbstdarstellungen und Veranstaltungskalender der Clubs, verschiedene Blogs oder die Choreografien zu den zu spielenden Titeln bereitgestellt.

Neben dem Internet sind die verbindende Glieder in der Disziplin vor allem die DJs. Je nachdem, wie engagiert ein DJ arbeitet, und wieviele Clubs er bespielt, erreicht er eine entsprechende Anzahl an Tänzern in einem geografischen Raum. *„Die Kontakte reichen bei mir bis hoch nach Hannover in der einen Richtung, in Richtung Süden Richtung Einbeck, Göttingen und in Richtung Osten Gernrode, Ilsenburg, Quedlinburg.*⁴¹⁷ Speziell im Rahmen der Line-Dance-Szene in Südniedersachsen gibt es zwei Netdoms, die von überregionaler Bedeutung sind. Zum einen existiert Pullman City⁴¹⁸, in welcher Line-Dance mit vielen kulturellen Aspekten und Symbolen aus dem „Wilden Westen“ verbunden wird und somit für den Line-Dance eine breitere Zielgruppe bereitgestellt wird. Zum anderen gibt es das Panoramic Hotel in dem Ort Hohegeiß im Harz. Durch das dort überregional ansprechende, regelmäßig stattfindende Programm werden die Tänzer mehrfach im Jahr gebunden. In einem dezentralen Musiknetzwerk, wie dem des Line-Dance, ist das Internet eine bedeutende Informationsquelle für die DJs, die Line-Dance-Lehrer, die Tänzer und letztendlich auch für die Clubs, denn über das Internet wird auch die Internalisierung externen Know-Hows in die örtlichen Netzwerke kanalisiert. So lassen sich für die Arbeit des DJs die entsprechenden Choreografien zu den Titeln im Internet finden. *„Er sagte irgendein Titel, der gefällt mir und er guckt dann im Internet nach: welche Choreografie, ach, gut ok. Die bringe ich jetzt meiner Gruppe bei. Ein anderer sucht ein wenig intensiver und findet eine andere Choreografie, vergleicht die und sagt: och, die ist aber schöner, ich nehme die. Dann kommt es schon mal vor, dass man zwei Choreografien auch in einer Region tanzt. Bloß das ist dann die Aufgabe des DJs zu wissen: o. k., da gibt es*

⁴¹⁶ GF, S. 1

⁴¹⁷ DJ, S. 3

⁴¹⁸ Pullman City Harz: Home of Cowboys and Country Music [Zugriff 04.06.15]

*zwei Choreografien.*⁴¹⁹ Des Weiteren stehen die Programme der Clubs online, und es finden sich einige Portale und Blogs wie www.get-in-line.de oder www.bald-eagle.de, in denen man sich zu sämtlichen Aspekten der Szene informieren kann. Außerdem leistet das Internet eine zeitlich schnelle Umsetzung der Informationen. *„Und im Zeitalter des Internets verbreitet sich alles sehr, sehr schnell. Bevor viele Sachen im Radio laufen, haben wir sie schon getanzt und sagen: „OK, wir können es nicht mehr hören und dann fängt das Radio damit an.“ Als Beispiel Lily Allen „Not fair“. Das haben wir schon ein dreiviertel Jahr getanzt, da wussten die im Radio noch gar nicht, dass es den Titel gibt, beziehungsweise haben den noch nicht gespielt.*⁴²⁰

6.3 Das Publikum – ebenfalls ein Akteur

Das Ziel der musikalischen Teilhabe, wie es im KEK Niedersachsen proklamiert wird, beinhaltet nicht nur Einbettungsbestrebungen ausgehend sowohl von den politiknahen Organisationen als auch von den Akteuren, sondern strebt genauso die Einbindung des Publikums an. Auch diese Identitäten der Hörschaft wechseln durch multiplexe Netzwerkkontexte u. Sie erwägen Kontroll-Entscheidungen. Aus ihrer Perspektive stellen Musik oder Kulturveranstaltungen eine Netdom dar, der sie für die Zeit der Veranstaltung beitreten, und die sie nach dem Ende der Veranstaltung wieder über das Decoupling verlassen. Relevant für diesen Prozess ist die jeweilige Erwartungshaltung des Publikums, aufgrund derer das Publikum die Entscheidung trifft, die Veranstaltung zu besuchen. Löst seine Erwartungshaltung als Reaktion auf diesen Zustand ein Coupling in die Netdom aus, oder zieht der Akteur alternative soziale Räume wie zum Beispiel in Form anderer Freizeitbeschäftigungen, wie Schwimmen gehen, andere Hobbyaktivitäten oder auch Alternativveranstaltungen innerhalb des Musiksektors – zum Beispiel ein Popkonzert anstatt eines Klassikkonzertes – vor. Eine wichtige Voraussetzung ist hierbei das Interesse der Akteurs-Identität, denn nur wenn ein grundsätzliches Interesse an einer Musikveranstaltung besteht, wird in einem nächsten Schritt auch erwogen, diese Veranstaltung zu besuchen. Der folgende Abschnitt behandelt das Entscheidungsverhalten des Publikums – also das Coupling in die Netdoms der Kulturveranstaltungen.

Die in der Vergangenheit besuchten Veranstaltungen geben Aufschluss über die Prioritäten der Veranstaltungsarten im Musikbereich und somit auch über das Interesse. Die

⁴¹⁹ DJ, S. 4

⁴²⁰ ebd., S. 5

Reihenfolge dieser Prioritäten, weist keine signifikanten Unterschiede zwischen der ländlichen und städtischen Bevölkerung auf.⁴²¹ Noch vor den musischen Veranstaltungen liegt an erster Stelle das Kino. Von den Veranstaltungen, auf denen Musik gespielt wird, liegen an erster Stelle Kulturfeste, gefolgt von Rock- und Popkonzerten, über Musicals, klassische Konzerte und Opern mit 28 %, ähnlich wie Volksmusikkonzerte mit 33 %. Es folgen Jazz-, Hip-Hop- und Technokonzerte mit einem ähnlichen prozentualen Anteil der Akteure in ländlichen Räumen mit geringer Dichte.

Die Hauptursachen für das Nicht-Besuchen von Veranstaltungen liegen an einer für den Besucher nachteiligen Struktur im Flächenland.⁴²² So wird es von diesen Akteuren, trotz der Möglichkeiten, die das Internet bereitstellt, aufgrund verhältnismäßig weiter Distanzen zu den Veranstaltungsagenturen als hinderlich empfunden, Eintrittskarten zu kaufen. Die Anbindung an öffentliche Verkehrsmittel ist ein wesentlicher Störfaktor, und die Überbrückung der Distanzen zu den Veranstaltungsorten wird als zweitwichtigster Grund für die Entscheidung gegen den Besuch einer Musik-Veranstaltung empfunden.

Neben den strukturellen Ursachen zählen zu den weiteren Hauptgründen für den Nicht-Besuch vor allem monetäre Gründe wie zu hohe Eintrittspreise, ein kulturelles Desinteresse, und dass sich die Akteure nicht mit Kultur auskennen. Die Problematik der zu hohen Eintrittspreise wird laut des Berichts zum Kulturmonitoring Niedersachsen 2012 damit begründet, dass in ländlichen Räumen *„anteilig mehr Personen am Rande der Armutgefährdung [leben], sodass dies eine Erklärung für die Differenz sein kann.“*⁴²³ Zusätzlich zu der Eintrittskarte kommen noch weitere Kosten für den Besuch einer kulturellen Veranstaltung wie die Kosten für öffentlichen Verkehrsmittel, womöglich ein oder zwei Mahlzeiten, Getränke und Babysitter hinzu. Damit ist der Veranstaltungsbesuch mit relativ hohen Kosten im Vergleich zu alternativen Freizeitgestaltungen in der Region verbunden, was eine relevante Barriere für die musikalische Teilhabe darstellt. Das kulturelle Desinteresse, und dass sich die Akteure nicht mit der Kultur auskennen, ist außerdem *„mit dem wichtigen Stellenwert der Bildung“*⁴²⁴ der Akteure als signifikanter Aspekt der Lebensweltkonstruktion und deren Einbettung im Zusammenhang zu stehen.

Dennoch lässt diese Studie die Schlussfolgerung zu, dass Musikprojekte nicht unbedingt Kooperationen mit den Institutionen musikalischer Bildung wie allgemeinbildenden

⁴²¹ vgl. Keuchel/Hill 2012, S. 25

⁴²² vgl. ebd., S. 36f.

⁴²³ ebd., S. 35

⁴²⁴ ebd. 2012, S. 12

Schulen oder Musikschulen anstreben, auch wenn dies zu einem gewissen Teil eine Sicherung der Qualität bedeutet, da diese Institutionen Teil des Bildungssystems in Niedersachsen sind. Denn um die Musiker vor Ort, also auch inmitten ihres sozialen Kontextes „abzuholen“, wären Kooperationen mit den Disziplinen wie den Feuerwehrmusikensembles, Fanfarenzügen, Posaunenchorern oder Line-Dance-Tänzern, die sich selbst als sehr offen gegenüber allem Neuen bezeichnen, durchaus geeignet. Dieser Idee käme das Beispiel der in Kapitel 5.4 bereits dargestellten Kontaktstellen Musik nahe, da die Netzwerke vor Ort aufgebaut werden, in der Regel staatliche Förderung erhalten, somit die Preise flexibel gestalten können, und durch ihre Kooperationsbestrebung mit den Bildungsinstitutionen auch vermittelnd tätig werden. Auch wenn die Idee der Konstruktion eines sozialen Raumes nur mit den positiven Eigenschaften der verschiedenen Netzwerktypen theoretisch einen Mehrwert für die Netzwerkbildung Musiksektor darstellt, bleibt die Frage, wie praktikabel diese Initiierung solcher Netzwerken letztendlich ist.

Das Erhöhen der Mobilität in der Region wäre ein möglicher Lösungsweg zum Abbau der Barrieren zur kulturellen Teilhabe. Dezentrale Strukturen, die auf der Abbildung 10⁴²⁵ weiter rechts neben den Festivals positioniert wären, wirken anfänglich nur für einen sehr kurzen Zeitraum, nämlich für eine bestimmte Veranstaltung, könnten aber trotzdem einen sehr weit gefächerten Raum erreichen. Auch *„der Enquete-Bericht Kultur in Deutschland empfiehlt die vermehrte Entwicklung von dezentralen Strukturen: Um den Einzugsbereich zu vergrößern, ist die Einführung mobiler Angebote (Einsatz von Bibliotheksbussen, Wanderkinos, Bespielen von Theatern ohne eigene Ensembles durch freie Gruppen etc.) sinnvoll.“*⁴²⁶ Zeigt sich die Etablierung solcher Strukturen als sinnvoll, könnten sie in einem zweiten Schritt zukünftigen Situationen angepasst werden. In dem Bericht zur Kulturpolitik im ländlichen Raum wird die Erhöhung von mobilen Angeboten weiter ausdifferenziert, denn auch die Etablierung von Bring-Strukturen funktioniert nur sinnvoll, wenn die lokalen Akteure in die Gestaltung mit eingebunden sind. Spezifische Zielgruppen lassen sich direkt ansprechen, um die Effektivität zu steigern, wie diejenige Bevölkerung, die weniger mobil ist wie Kinder und Senioren⁴²⁷.

⁴²⁵ vgl. Kapitel 6.1

⁴²⁶ Deutscher Bundestag 2008, S. 328

⁴²⁷ vgl. Götzky 2012, S. 286

7 Funktionsweisen und Mechanismen Sozialer Formationen

Aus den Beschreibungen der Netzwerkakteure, der Einordnung Sozialer Formationen zu den entsprechenden Netzwerktypen und der Analyse von zeitlichen und räumlichen Komponenten in Bezug auf Netzwerkbildungsprozesse wird in den folgenden Abschnitten das Analyseinstrumentarium „Spielbrett“ abgeleitet. Es wurde aus der Empirie entwickelt und stellt ein eigenständiges theoretisches Element dar, welches über mehrere Dimensionen die Funktionsweisen und Mechanismen der Musiknetzwerke erklären kann.

In dieser Arbeit wurden verschiedene Abstrahierungsebenen für den Musiksektor in Niedersachsen beschrieben, die aus der entsprechenden Perspektive die soziale Komplexität auf ein beschreibbares und analysierbares Maß reduzieren. Das Fundament bildet die art world des Musiksektors⁴²⁸. Zusammenfassend lassen sich demnach die im Ergebnisteil dieser Arbeit beschriebenen Akteure im Musiksektor in einem Raster von fünf Gruppierungen unterscheiden: die Ausübenden, die Kulturorganisationen, die öffentlichen und privaten Geldgeber sowie die KMUs und das Publikum, beziehungsweise die Hörerschaft.

Eine weitere Rasterebene des Musiksektors sind die relevanten Handlungsfelder der Akteursgruppierungen, die in Catnets⁴²⁹ strukturiert sind. Aus den empirischen Daten lässt sich ableiten, dass der Musiksektor in sieben Catnets unterteilbar ist.

⁴²⁸ vgl. Kapitel 2.2

⁴²⁹ vgl. Kapitel 4.3.3



Abb. 13: Eigene Darstellung der im Zuge der Analyse aus den empirischen Daten abgeleiteten Catnets des Musiksektors von Niedersachsen

Wie in Abbildung 13 ersichtlich, handelt es sich um sehr weit gefasste Bereiche, die sich hauptsächlich über ihre Spartenzugehörigkeit definieren. So sind der Catnet Klassik sämtliche Ensembles, Festivals, Förderer, Hochschulen sowie Publikum etc., deren Handlungen im Zusammenhang mit klassischer Musik stehen, zugeordnet. Neben der Klassik im 18. Jahrhundert gehören demnach auch Barock, Gregorianische Gesänge als auch die Neue Musik des 20. Jahrhunderts dazu. Auch Rock-/Popmusik ist ein Überbegriff von mehreren Stilen. Dieser Catnet sind Stile und Institutionen zugeordnet wie HipHop, Metal, LAG-Rock, Landesmusikrat und die Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Einen umfassenderen Überblick über die Catnet Rock-/Popmusik wird auf der Internetseite der Initiative Musik⁴³⁰ gezeigt. Dort wird Niedersachsens Rock-, Pop- und Jazzbereich des Sektors unter den folgenden Stichpunkten untergliedert: Musikförderung, Musikwirtschaft und Musikkultur in Projekte, Künstler,

⁴³⁰ Ein Überblick über die Institutionen des Musiksektors der Bereiche Musikförderung, Musikwirtschaft und Musikkultur von Niedersachsen wird auf der Webseite der ‚Initiative Musik‘ dargestellt [Zugriff 07.04.16]

staatliche Einrichtungen, Interessenvertretungen, musikalische Bildung, Förderer der Musik, formale Musiknetzwerke, Unternehmen sowie Festivals und Wettbewerbe.

Wie weiter oben erwähnt, spielt die Blasmusik eine wichtige Rolle für Niedersachsen und ist ebenfalls in eine Catnet zu kategorisieren. Über verschiedene Soziale Formationen wie Fanfarenzüge, Feuerwehr, Kirche und Blasorchester wie dem Polizeiorchester oder dem Heeresmusikkorps wird diese Musik vor allem in den ländlichen Regionen ausgeübt.

Ebenso geschieht dies in der Catnet Line-Dance, der sich in Niedersachsen einer größeren stilistischen Bandbreite zuordnen lässt als alleine der Countrymusik.⁴³¹

Weltmusik ist ein diffuser, vor allem wissenschaftlich stark kritisierte, weil reduzierender, eurozentristischer und exkludierender Begriff, der im Kontext dieser Arbeit sowohl populäre als auch traditionelle Musik beschreibt, die sich keiner der anderen Catnets zuordnen lassen.

Elektronische Musik meint all jene Stile, Ensembles und Institutionen, die mit oder über Musik arbeiten, deren ästhetischer Ausdruck sich auf elektronische Produktionsweisen bezieht.

Die traditionelle Musik ist in Niedersachsen nur sehr wenig vertreten. Im Kontext dieser Forschung werden lediglich Daten zur Harzer Zithermusik und den Peitschenknallern erhoben. Daher werden im Kontext dieser Arbeit keine Institutionen dieser Catnet benannt.

Um den Definitionsbereich einer Catnet zu verdeutlichen, sind in der folgenden Abbildung die in den Interviews erwähnten Musikinstitutionen und Aussagen zu Musikstilen den jeweiligen Catnets zugeordnet, die jeweils ein Handlungsfeld angelehnt an eine Branche im Musiksektor beschreiben (vgl. Abbildung 14). Mit dieser schwerpunktmäßig die jeweilige Organisationsform beschreibenden Aufstellung wird deutlich, dass es auch zwischen den Catnets Möglichkeiten zum Brokerage gibt. Die Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover ist sowohl der Catnet der Elektronischen Musik als auch der Klassik und Weltmusik und Rock-/Popmusik zugeordnet und stellt damit den Sozialen Formationen einen Rahmen für Vernetzungstätigkeiten.

⁴³¹ vgl. Kapitel 5.3.3



Abb. 14: Eigene Darstellung der Catnets mit entsprechenden Beispielen ihrer Institutionen im Musiksektor

Das aus der art world abgeleitete Raster der fünf Gruppierungen im Musiksektor und die Kategorisierung durch Catnets lassen sich in einer Matrix – im Folgendem als Spielbrett bezeichnet – visualisieren, da die verschiedenen Gruppierungen immer im Rahmen einer oder mehrerer Catnets agieren. Der Aufbau des Spielbretts gestaltet sich folgendermaßen: In einem ersten Schritt werden Netzwerke über die Zugehörigkeit und die Teilnahme verschiedener Akteursgruppen lokalisierbar. Deswegen entsprechen die auf dem Spielbrett dargestellten Gruppierungen den bereits oben erwähnten fünf Organisationsformen. Eine grobe Zuordnung geschieht in einem zweiten Schritt durch die Catnets. Diese umfassen einen großen sozialen Raum mit einem sehr starren Strukturgefüge. In der Catnet Klassik sind beispielsweise die Förderinstitutionen mit der Stiftung Niedersachsen, der Niedersächsischen Sparkassenstiftung und dem Land, dem NDR, sowie einige Sponsoren relevant für potentielle Anträge. Auch die Orchester und Ensembles sind in ihrer Anzahl sehr übersichtlich.

Das Spielbrett besteht aus einem schachbrettartigen Raster von Catnets auf der y-Achse und einem Raster der die den Musiksektor bestimmenden Akteursgruppen auf der x-Achse konstruiert (für die Rasterung des Spielbretts bedeutet das, dass die Koordinaten horizontal in $x=1$ bis 7 und vertikal in $y=1$ bis 5 unterteilt werden.) So lassen sich die Netzwerkbildungen in diesem Raster ihrem Inhalt musikalischer Praxis und der Organisationsform zuordnen (vgl. Abbildung 15). Hierdurch werden ebenfalls die Positionen der Akteure und Organisationen des Musiklebens den verschiedenen Quadraten zuordnebar. Nachdem die Position eines Akteurs oder mehrerer Akteure ihre Zuordnung gefunden haben, können mit dem Spielbrett deren Verhältnis zueinander und Vergleiche der Positionen im sozialen Raum des Musiksektors dargestellt werden. Dies ist unter anderem sinnvoll, um durch das Sichtbarmachen struktureller Äquivalenzen⁴³² eventuelle Konkurrenzsituationen oder Möglichkeiten zur Kooperation zu verdeutlichen oder zu erkennen. „Strukturell äquivalent bedeutet, dass Knotenpunkte das gleiche, bzw. ein gleichwertiges Beziehungsset zu anders positionierten Knotenpunkten des Netzwerkes besitzen“⁴³³, also ist ein solcher Vorgang unabhängig von der inhaltlichen Ausrichtung der Akteure, der Organisation von Akteuren oder Netzwerksegmenten. Werden die strukturellen Äquivalenzen offengelegt, können Rückschlüsse gezogen werden, wie die Kooperationsbedingungen für Partner verschiedener Catnets aussehen, und ob catnetübergreifende Netzwerke sinnvoll sein können.

⁴³² vgl. Kapitel 4.1

⁴³³ Häußling 2010, S. 79

	Klassik	Elektronische Musik	Rock/Popmusik	Blasmusik	Weltmusik	Traditionelle Musik	Line-Dance	Y =
Öffentliche und private Geldgeber								1
Kulturorganisationen								2
Ausübende								3
Kleine und mittlere Unternehmen								4
Hörerschaft								5
X =	1	2	3	4	5	6	7	

Abb. 15: Eigene Darstellung der Spielbrettmatrix

In Abbildung 16 wird eine weitere Ebene auf dem Spielbrett dargestellt. Die Netzwerkbildungsprozesse finden in den jeweiligen und zwischen den verschiedenen Sozialen Formationen statt, die auf einer separaten Ebene über dem X-Y-Koordinatenraster dargestellt werden. Die Akteursgruppen werden hierbei den entsprechenden Sozialer Formationen zugeordnet, und die Soziale Formation wird mit der jeweiligen Catnet verknüpft. Auf dieser Ebene ist es relevant, welche Hauptcharakteristika die jeweilige Formation beschreiben. Geht es um einzelne Akteure, so werden sie durch Identitäten auf dem Spielbrett dargestellt. Geht es um Kooperationsverbände, strukturelle Geflechte oder verschiedene Typen von Netzwerken, so hängt es von deren Beschaffenheit ab: Die Sozialen Zirkel beschreiben strukturell dichtere Regionen, die insbesondere von den Funktionsweisen der Homophilie und Propinquity vor Ort⁴³⁴ geprägt sind. Aufgrund der Eigenschaften werden die Sozialen Zirkel mit in die Systematik des Spielbretts integriert.

⁴³⁴ vgl. Kap. 4.3

Soziale Zirkel stellen eine wichtige strukturelle Ausprägung dar. Im Flächenland Niedersachsen spielen die Örtlichkeiten eine wichtige Rolle, da für die Netzwerkbildung zum Teil weitläufige Distanzen überwunden werden müssen und sich Netzwerke aufgrund der Identifikation mit einer Region bilden können. „Das Stichwort Fläche und Region spielt hier eine große Rolle, ständig ist man bemüht, die Distanz zueinander zu überwinden.“⁴³⁵ Die Sozialen Zirkel lassen sich wiederum genauer in Bezug auf die kognitiven Aspekte einer gemeinsamen Absicht, also entweder hinsichtlich der in den ländlichen Regionen prominenten Disziplinen oder in Bezug auf die eher temporären Netzwerkbildungen aufgrund gemeinsamer Erwartungshaltungen im gesamten Musiksektor untersuchen.

Stehen die Dynamiken der Netzwerkbildung im Vordergrund, so lässt sich dieser Sachverhalt über den Fokus der Netdom analysieren und auf dem Spielbrett darstellen. Dies ist häufig in neu initiierten formalen Netzwerken oder in zeitlich begrenzten Projekten im Musikbereich der Fall.

Bilden sich Netzwerke aufgrund kognitiver und sozialer Prozesse durch das Handeln der Identitäten, so werden diese Sozialen Formationen hinsichtlich der Disziplinen geprüft.

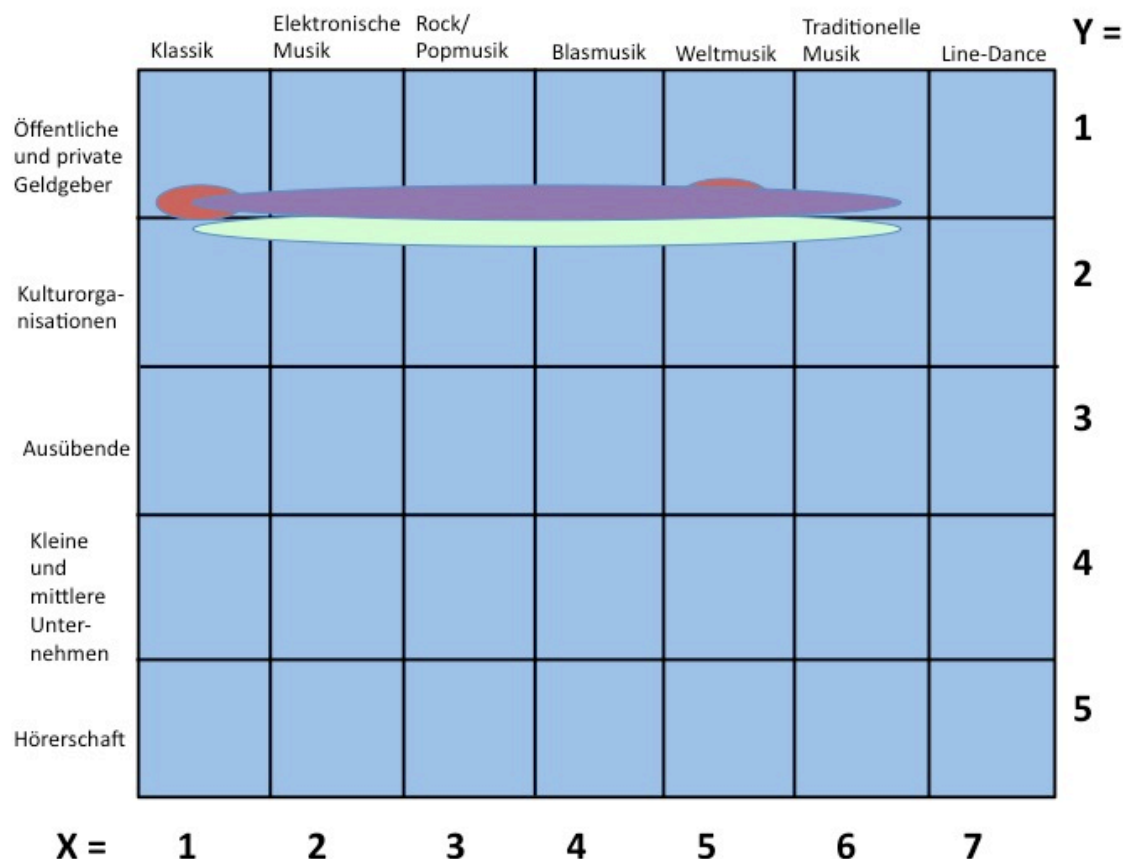


Abb. 16: Eigene Darstellung der Positionen des Musiklands Niedersachsen (lila), des Landesmusikrats (hellgrün) und der Stiftung Niedersachsen (rot) auf dem Spielbrett

⁴³⁵ V, S. 11

Zum Beispiel befindet sich das Musikland Niedersachsen in Abbildung 16 auf den Koordinaten $x=1-6/y=2$, da es branchenübergreifend arbeitet, seine Hauptaufgabe die Kommunikation im Musikbereich ist, und es folglich der Kulturorganisation zuzuordnen ist. Der Landesmusikrat ist auf den Koordinaten $x=1-6/y=1,2$ dargestellt, da er branchenübergreifend arbeitet und gelegentlich neben dem Arbeiten in der Kulturorganisation auch Mittel vergibt. Die Stiftung Niedersachsen lokalisiert sich in den Koordinaten $x=1,5/y=1,2$, fördert als Geldgeber insbesondere in den Catnets Klassik und Weltmusik und ist auch in diesen Branchen operativ – also durch Veranstaltungen – tätig.

Durch die Überschneidungen der jeweiligen Institutionen und deren Zuordnung in den jeweiligen Rasterabschnitten werden strukturelle Äquivalenzen deutlich, also immer dort, wo x oder y der gleichen Zahl zugeordnet werden. Die Ausgangssituation der drei genannten Institutionen eignet sich aufgrund dieser Eigenschaft grundsätzlich zum Abschluss von Kooperationen. Die drei dargestellten Institutionen sind in der musikalischen Praxis triadisch⁴³⁶ vernetzt und stehen im engen kommunikativen Austausch miteinander. So ist das Musikland Niedersachsen Mitglied des Landesmusikrats und wird zugleich von der Stiftung Niedersachsen gefördert. Nun hängt es von dem Aufbau der verschiedenen Catnets und von weiteren Faktoren ab, wie beispielsweise von Werten, gemeinsamen Ideen, Einstellungen etc. der verschiedenen Organisationen, inwiefern sich zielgerichtete Kooperationen als sinnvoll erweisen. Die Faktoren in Struktur und Inhalt können sich aufgrund von Konkurrenzpositionen in den Netzwerken oder inhaltlicher Differenzen auch als nicht sinnvoll erweisen. In diesen Fällen käme es zu keiner Kooperation.

Zur Verortung dieser Sozialen Formationen stehen in der Abbildung 17 die grünen Flächen für die Netdom eines Ensembles zeitgenössischer Musik. In diesem Beispiel spielen die Ausübenden ausschließlich zeitgenössische Musik und werden zum Teil von öffentlichen oder privaten Geldgebern finanziert.

Der orange Bereich zeigt die Disziplin der Feuerwehrmusik. Hier stehen die sozialen Aspekte des Musizierens im Vordergrund mit der Absicht, gemeinsam Blasmusik zu erleben. Der Verein ist in der Lage, die fehlenden Beträge selbst zu finanzieren, und ist somit weitgehend in seiner musikalischen Praxis unabhängig. Auf Gemeindeebene erwirtschaftet er das meiste Geld über Gagen und ist daher nicht auf die kommunale oder

⁴³⁶ Die Beziehung entspricht der Triade 8-111U, vgl. Abbildung 4 in Kapitel 4.2

regionale Förderung angewiesen. *„Er [der Landrat] hat keine Chance und kann nichts machen. Da wir finanziell von ihm nicht abhängig sind.“*⁴³⁷ Aber im Kern kommt es bei dieser Organisation auf die Ausübenden an. Gemeinsam ist der Gemeinde, der Organisation, den Ausübenden und der Hörschaft die Absicht, ein soziales Ereignis durch das Vehikel der Blasmusik zu zelebrieren.

Der rote Bereich repräsentiert den Sozialen Zirkel Line-Dance im Nord-Harz. Hier gibt es wie beschrieben zwei „Musik-Leuchttürme“: das Panoramic-Hotel und Pullman City, um die sich ein dezentrales Netz verschiedener Line-Dance-Clubs organisiert hat. Die verschiedenen Clubs mit ihren regelmäßigen Veranstaltungen sind kleine Netdoms, die von den Ausübenden, dem DJ und den Betreibern in der Erwartungshaltung besucht werden, Line-Dance zu praktizieren. Zudem gibt es weitere Institutionen, wie zum Beispiel die Volkshochschule in Goslar, die auch zu dem gleichen Sozialen Zirkel gehört. Die Clubs kommen ohne zusätzliche Förderung aus, da sie sich finanziell selbst tragen können. Sie sind deswegen nicht vom politischen, sehr wohl aber vom wirtschaftlichen Rahmen beeinflusst. Eine richtige „Hörschaft“ gibt es nicht, da die Line-Dancer fast ausschließlich selbst tanzen und somit zu den Ausübenden gezählt werden.

⁴³⁷ FW, S. 13

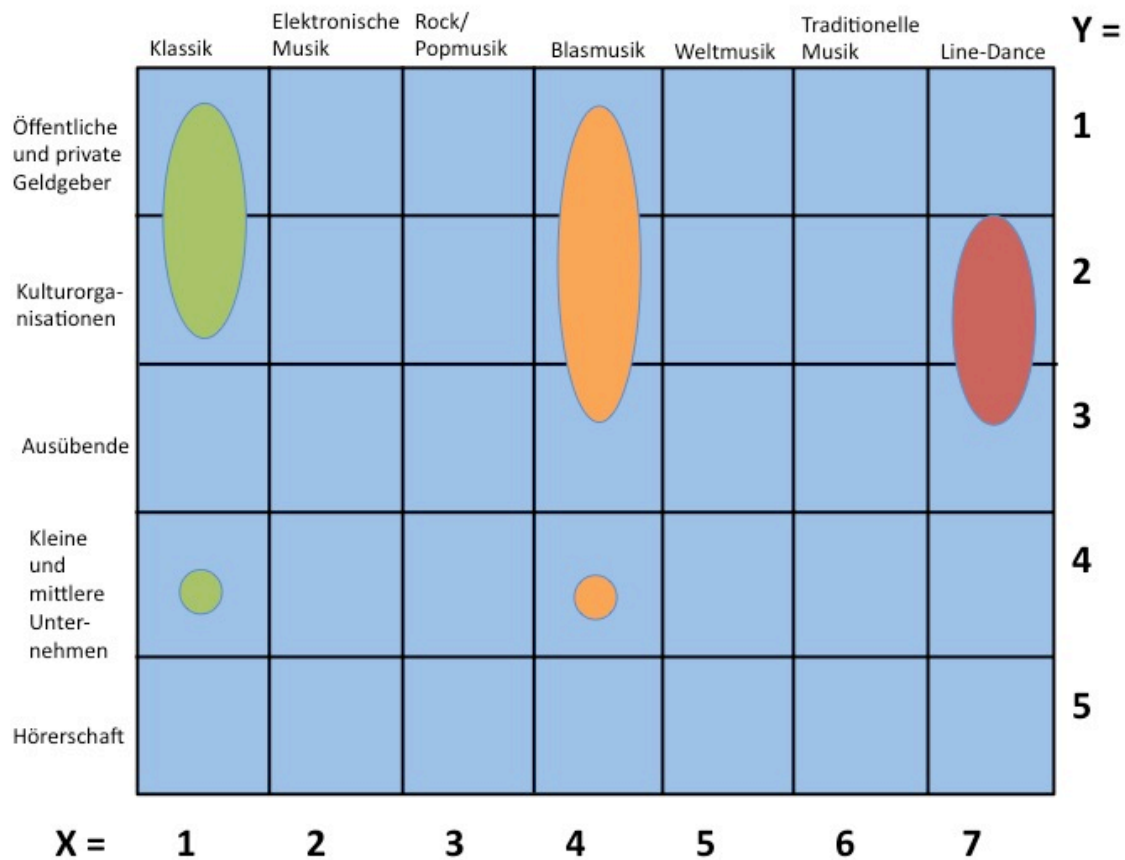


Abb. 17: Eigene Darstellung der Spielbrettmatrix mit Sozialen Formationen

Neben dem Erkennen von Positionen und Sozialen Formationen sowie deren Verhältnissen zueinander im Netzwerk des Musiksektors lassen sich mit dem Spielbrett auch soziale Prozesse sichtbar machen. Die Prozesse finden in den Sozialen Formationen oder zwischen den Formationen statt. Das folgende Beispiel verdeutlicht diese Ausgangssituation:

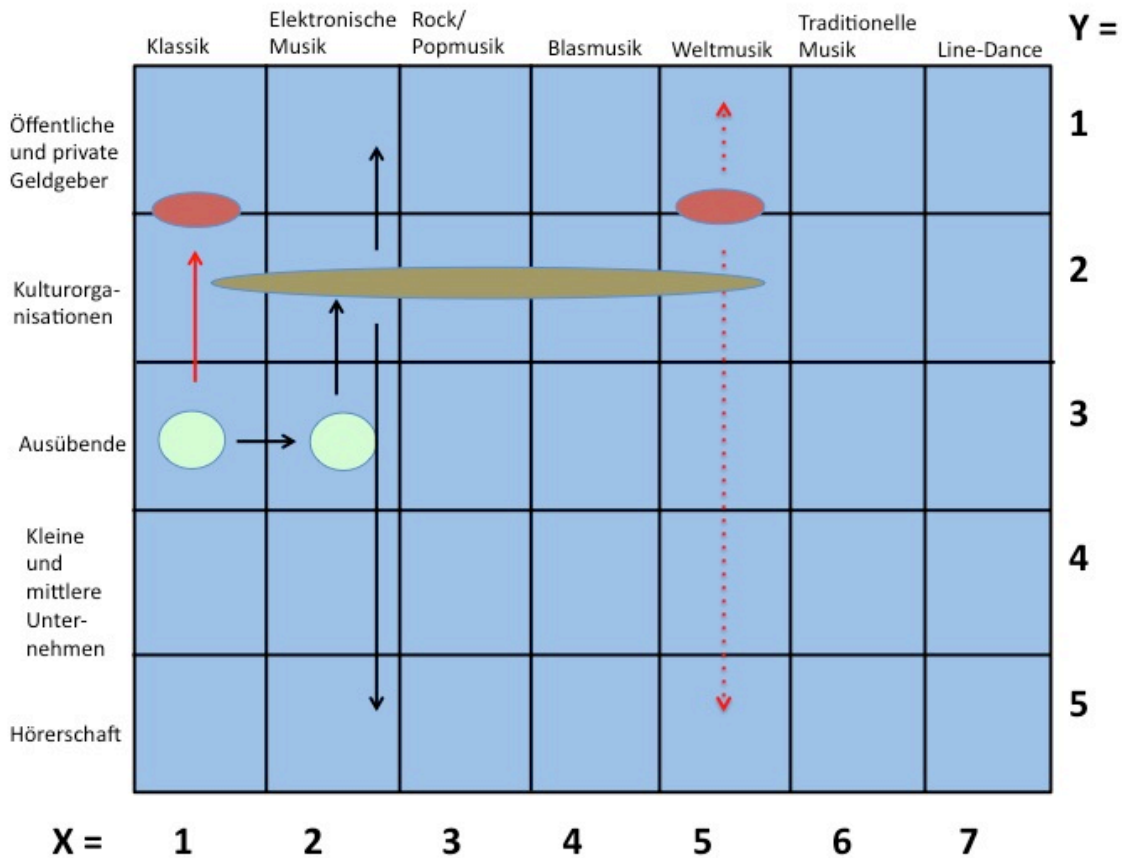


Abb. 18: Eigene Darstellung zweier Strategien eines Ensembles im Musiksektor: erste Strategie (schwarzen Pfeile) und zweite Strategie (roten Pfeile)

Über Vektoren werden in der Abbildung 18 Handlungsentscheidungen eines Ensembles visualisiert. Im Sinne eines Strategiespiels können neben der Bestimmung der Position auch verschiedene mögliche Handlungsverläufe dargestellt werden. Je nachdem, wo sich die Akteure auf dem Spielfeld befinden und welche Richtungen die Vektoren anzeigen, lassen sich die auf dem Spielfeld angezeigten Positionen und Vektoren in Relation zueinander setzen und strategische Entscheidungen durchspielen. Ein Ensemble zeitgenössischer Musik befindet sich in der Catnet der Klassik (dargestellt durch den linken hellgrünen Kreis). Dies bedeutet, dass im Zuge des hohen sozialen Ambages die Zugänge zu weiteren Akteuren in der Catnet zu großen Teilen verhandelt wurden und wenig Dynamiken zugelassen sind. So sind die Hauptförderer in Niedersachsen auf das Land, die Stiftung Niedersachsen und die Sparkassenstiftung beschränkt. Musik21 Niedersachsen ist bereits etabliert und nimmt seine Rolle als Netzwerkinstitution wahr. Das Publikum weiß, wie es an Informationen zur musikalischen Praxis in der Catnet gelangt und das Ensemble ist in diesen Strukturen eingebettet. Möchte das Ensemble seine Hörerschaft vergrößern, gäbe es mehrere Möglichkeiten. Es wären verschiedene Kooperationen in

der Catnet denkbar, wie beispielsweise mit anderen Ensembles, mit Förderinstitutionen oder der Kreativwirtschaft. Je nachdem, wie diese Organisationen in den verschiedenen Catnets aufgestellt sind, würde eine dieser kooperierenden Organisationen die Brokerfunktion in eine weitere Catnet übernehmen können und zumindest das Ensemble dort vorstellen. Wie in Abbildung 18 dargestellt, würde eine Kooperation (durch den roten Pfeil visualisiert) mit der Stiftung Niedersachsen (rote Ovale) eine Brücke zur Catnet Weltmusik darstellen. Die Möglichkeit des Brokerages durch die Stiftung Niedersachsen in die Catnet Weltmusik wird in der Abbildung durch die gestrichelten roten Pfeillinien dargestellt. Die Entscheidung, inwieweit es sinnvoll ist, in dieser Catnet als Ensemble zeitgenössischer Musik aktiv zu werden, müsste die Stiftung Niedersachsen treffen können, da sie über Zugänge in diese Catnet, über den von ihr geförderten Studiengang „musikwelt-Kulturelle Diversität in der musikalischen Bildung“ verfügt.

Würde das Ensemble sein Repertoire um elektronische Musik erweitern, dann würde der Punkt $x=1/y=1$ erweitert auf einen Balken (der zum Zwecke der Übersichtlichkeit durch zwei hellgrüne Kreise dargestellt ist) der Länge $x=1/y=1,2$. Hier ist ein kontextueller Zusammenhang zwischen der zeitgenössischen Musik und der elektronischen Musikpraxis hergestellt, und somit wird dem Ensemble ein weiteres Set an möglichen Kooperationspartnern in der Catnet der elektronischen Musik eröffnet. Beispielsweise würde eine Kooperation mit der Hochschule für Musik, Theater und Medien (braunes Oval) denkbar. Sie ist in erster Linie zwar eine Bildungsinstitution, aber die dort gelehrtete Musik wird durch die Musiker in der musikalischen Praxis gespielt. Die dort immatrikulierten Musiker treten im Namen der Hochschule auf, sie kooperieren mit weiteren Institutionen aus dem Musikbereich und die Hochschule veranstaltet Konzerte. Sie besitzt über ihre Institute viele Schnittstellen zur musikalischen Praxis. Deshalb ist die Hochschule auf dem Spielbrett auf den Koordinaten $x=1-5, y=2$ dargestellt. So lässt sich über eine interne Vernetzung des Ensembles über die Hochschule der Bereich der Catnet elektronische Musik erschließen. Da die elektronische Musik wie auch die zeitgenössische Musik auch im akademischen Kontext diskutiert werden, ist an dieser Stelle eine Schnittmenge an Publikum der beiden Catnets zu vermuten, die eine neue Publikumsschicht darstellen könnte, da es neben dem akademischen Interesse an der Musik auch ein Interesse an Konzerten des Ensembles hat. Stünden diese beiden Strategien zur Auswahl, würde das Ensemble eher nicht die Strategie mit den roten Pfeilen verfolgen, sondern die Strategie der schwarzen Vektorpfeile über die Kooperation mit der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, da über die „Brücke“ akademischer

Denkweisen in der Musik sich in einer neuen Catnet auch Strukturen für die musikalische Praxis etablieren können.

Somit berücksichtigt das Spielbrett die im Sektor von Niedersachsen relevanten Handlungsebenen und fügt sie in einem Modell so zusammen, dass multiplexe Netzwerkbildungen aus dem sozialen Repertoire des Musiksektors von Niedersachsen dargestellt werden können und leistet somit einen Beitrag zum Verständnis der Lebenswelt im Forschungsfeld.

Im folgenden Kapitel werden die Ebene der einzelnen Akteure und deren Stories beschrieben. Hier geht es weniger um Prozesse der Strukturbildung, sondern es werden die Aspekte des Nutzens von etablierten Strukturen als ein Teil von Netzwerkbildungen untersucht. Auf dieser Ebene werden somit Beziehungen in ihrer „Tiefe“ vor der Frage behandelt, welche Aspekte der Stories für das Funktionieren der bestehenden Netzwerke die Grundlage bilden, also unter welchen Voraussetzungen ein effektives Nutzen von Strukturen überhaupt möglich ist.

7.1 Über das Nutzen von Netzwerken

Neben den beschriebenen Sozialen Formationen auf Akteursebene, Organisationsebene und Handlungsebene wird nun – neben den tatsächlich existierenden Strukturen – betrachtet, was „innerhalb“ dieser Strukturen passiert. Welche Aspekte sind von Bedeutung, wenn der Bereich, der die Akteure miteinander verbindet, untersucht wird? Es geht folglich um „*interpersonal transactions*“⁴³⁸, die durch die Beziehungen kanalisiert werden, und darum, für welche Transaktionen die Infrastruktur des Netzwerks verwendet und genutzt wird, denn „*the network metaphor is always a metaphor of flows. Information, support, and attitudes are a few of the substances seen as flowing through a network.*“⁴³⁹ Die Beziehungen verbinden die verschiedenen Akteure und Ebenen miteinander, und von deren Substanz hängt es ab, welche Konsequenzen die Kooperationen und Netzwerkbildungen im Musiksektor erfahren. In diesem Kapitel werden daher die Flows untersucht, die in den Beziehungen zwischen den Akteurs-Identitäten stattfinden. Dies geschieht vor dem Hintergrund, dass die weiter oben beschriebene Einbettung das relationale Umfeld und Netzwerkstrategien der Akteure beschreibt, der Nutzen und der Erfolg der Strategien jedoch davon abhängt, inwieweit die Strukturen mit den relevanten Flows in Übereinstimmung gebracht werden können. Hierbei wird an Whites Verständnis von Stories⁴⁴⁰ angeknüpft und erörtert, wie die Akteurs-Identitäten diese im Kontext des Sozialen Raums konstruieren. Weiterhin wird geprüft, welche Aspekte der Stories die Netzwerkbildungsprozesse beeinflussen.

Ein Ergebnis des axialen und des selektiven Kodierungsprozesses dieser Arbeit ist, dass insbesondere die Aspekte von ‚Macht‘ in Bezug auf gute Vernetzung, des ‚Vertrauens‘ in Bezug auf gutes Renommee und der ‚Konstanz‘ als Konsequenz von Macht und Renommee in den Vernetzungsprozessen der Stories zum Beispiel für Kooperationen von Bedeutung sind. Im Folgenden wird die Trias von Macht, Vertrauen und Konstanz im Hinblick auf ihre Bedeutung für Netzwerkbildungsprozesse eruiert.

⁴³⁸ Tilly 2002, S. X

⁴³⁹ White 2008, S. 32

⁴⁴⁰ vgl. Kapitel 4.3.5

7.1.1 Macht

Macht spielt eine entscheidende Rolle, wenn es um Erfolg oder Misserfolg von Einbettungsstrategien in multiplexen Netzwerkkontexten geht. Um Macht in Beziehungskonstruktionen ausüben zu können, muss der Akteur seine strukturelle Umgebung verstehen, das heißt die für ihn relevanten Strukturen erkennen. Der Akteur positioniert sich in diesem Netzwerk strategisch so, dass er die Flows bestimmen kann, die über seine Beziehungen transferiert werden und diese somit zu seinen Gunsten einsetzen kann. In der Praxis gibt ihm dieser Umstand durch gezielte Kooperationen und Bündelung von Flows mehr Verhandlungsmacht. Auf der anderen Seite kann er durch gewollte Nicht-Kooperation verschiedene Akteure aus seiner strukturellen Umgebung von einer möglichen Einbettung in seinen Netzwerkkontext ausschließen und den Beziehungskanal auch für weitere Akteure verschließen, wenn diese ihm zu Beispiel in eine Konkurrenzsituation bringen könnten. Die potentiellen Konkurrenten hätten durch den fehlenden Kanal nicht mehr die Möglichkeit, ihre Flows dem Adressaten zukommen zu lassen.

Vorerst wird unter ökonomischen Gesichtspunkten die Macht der Nachfragenden also die Macht des Marktes hier nur kurz skizziert, da die wesentlichen Prozesse der Macht von den Akteuren selbst abhängen. Die Bewertung eines Produktes (beispielsweise von einer KMU) oder eines Musik-Projekts, ein Werk eines Komponisten oder ein Konzert eines Ensembles hängt unter Anderem von der Nachfrage ab. Als Maß dienen hierbei die daraus resultierenden Finanzströme. Aus neoliberaler Perspektive kann ein Produkt produziert und kommuniziert werden, wenn es genügend Abnehmer findet. Dies trifft für die Arbeit der KMUs, aber auch für die Catnets der populären Musik zu. Im Kulturbereich ist der Begriff der „Nachfrage“ nicht so leicht zu bestimmen. Bei Musikinstitutionen geht es in der Regel um die Bewilligungen von Anträgen. In dieser Hinsicht sind es meistens Expertengremien wie Verwaltungsräte und Senate von Stiftungen oder Kommissionen, die – nach den Funktionsweisen des Interfaces – nach Qualität beurteilen und – der Arena folgend – sich für oder gegen ein Projekt im Musikbereich entscheiden. Die Hörerschaft spielt dort nur eine indirekte Rolle. Je nach Höhe des sozialen Ambage ist diese Rolle wichtiger oder weniger wichtig, denn auch die Förderinstitutionen verfolgen in der Regel die Absicht, ihr Image aufwerten und möglichst viele Menschen über Flows wie die Präsentation ihrer Logos auf den entsprechenden Medien zu erreichen.

In einem komplexen sozialen Gefüge definiert sich Macht unter anderem durch die Akteurs-Identität selbst und darüber, wie sie ihr Umfeld begreift. Es geht um die Fähigkeit,

die Komplexität des subjektiven Umfeldes soweit zu reduzieren, dass die Einteilung in für das soziale Handeln relevante und nicht relevante Strukturen möglich wird. Folglich sind die Aspekte der Sensibilität der Wahrnehmung und der Interpretation von Netzwerkkontexten der Akteure von Bedeutung, da aufgrund dieser Fertigkeit ein Bündel an Stories entsteht und die Flows von den Identitäten selektiert werden können. Durch diese erstrebte wahrgenommene Transparenz des Umfeldes wird es für die Akteure möglich, besser vorherzusehen, zu welchen Ergebnissen bestimmte Flows in den Strukturen führen, um diese Situation vorteilhaft nutzen zu können. *„Und gleichzeitig ist für mich aber diese Struktur in Niedersachsen durchschaubar. So eine Region wie Rhein/Ruhr ist überhaupt nicht mehr durchschaubar, weil zu viele Akteure da sind und wir in Niedersachsen die Chance haben, Prozesse tatsächlich zu Ende denken zu können und sie anzufangen und sie abzuschließen, um sie zu evaluieren. Wir haben hier, so glaube ich, den großen Vorteil, dass wir nicht in diesen wahnsinnigen permanenten Aktivismus reinkommen müssen, sondern wir haben überschaubare Strukturen.“*⁴⁴¹ Der soziale Raum des Flächenlandes ist von daher als Ausgangslage für die Einbettungsstrategien dieses Interviewpartners geeignet, da er die Strukturen als vergleichsweise übersichtlich wahrnimmt. Die Möglichkeit, Prozesse zu Ende denken zu können, ist ein gravierender Wettbewerbsvorteil gegenüber Akteuren, denen dieser Überblick entweder durch fehlendes Know-How oder durch die fehlende Fähigkeit, die Strukturen zu verstehen und sinnvolle Flows zu kommunizieren, fehlt. Dies bedeutet auch, dass neben faktischem Wissen zu großen Teilen Erfahrungswerte und menschliche Eigenschaften wie Sensibilität für soziale Situationen sowie eine gewisse „Coolness“⁴⁴² mit dem strategischem Handeln in Beziehung stehen: *„Da gibt es dann noch die Kulturnetzwerkpartner, die Firmen, die man beauftragt: Technikfirmen, berufsbildende Schulen, Weiterbildungsinstitutionen, das ist ja unglaublich vielseitig, die sind sehr Niedersachsen bezogen. Da arbeiten wir mit allen zusammen. Nein wir arbeiten nicht mit allen zusammen, aber wir arbeiten mit vielen zusammen. Und die wechseln auch. Also im Musikbereich gibt es ein riesengroßes Netzwerk in Niedersachsen und ich glaube man muss sich ganz gut damit auskennen, um sich dann auch wohl zu fühlen und dann gut zu arbeiten. Also wenn man da im Netzwerk nicht schwimmt wie ein Fisch im Wasser, dann [...] bleibt [man] irgendwann stehen.“*⁴⁴³

Als eine Folge dieses Verständnisses gelingt es dem mächtigen Akteur, die Flows auf die Relationen und ihre Knotenpunkte, also andere Netzwerkakteure, anzupassen und diese

⁴⁴¹ HSM, S. 8

⁴⁴² vgl. persönliches Gespräch mit Prof. Dr. K.-J. Kemmelmeyer (Präsident des LMR Niedersachsen a. D.) am 17.11.2014

⁴⁴³ GF, S. 8

neben inhaltlicher Substanz auch zu geeigneter Zeit durch die Strukturen zu kommunizieren. Das individuelle Verhalten und die Wahrnehmung des strukturellen Umfeldes spielen hierbei eine wichtige Rolle. *„Ich kann nicht sagen, dass die Förderstruktur, zu der wir gezwungen sind in Niedersachsen, staatlich, quasistaatlich, sehr privat und unternehmerisch aufgestellter Förderer, dass das ein Hindernis ist.“*⁴⁴⁴ Denn wenn die Akteure aufgrund ihrer Position oder ihres Vermögens, die Netzwerkstrukturen für sich nutzen können – also wenn der Akteur in den Strukturen zu denken vermag und er eine Vorstellung über Ursache und Dauer von Handlungen und deren Wirkungen im Netzwerk hat – kann er seine Macht(-position) in dem Netzwerk weiter ausbauen.

In der Netzwerktheorie ist dieser Prozess der Generierung von Macht dem Broker⁴⁴⁵ zugeschrieben. Neben der Überbrückung von strukturellen Löchern leitet der Broker unter rationalen Gesichtspunkten die Flows in den Strukturen weiter, wie es für ihn selbst am sinnvollsten ist. Durch seine Brokerposition ist er vorteilhaft in dem Netzwerk positioniert, und andere Netzwerkakteure sind aufgrund fehlender Alternativbeziehungen auf die Wohlgesonnenheit des Brokers angewiesen. Andernfalls würde der Broker ihre Flows blockieren.

In multiplexen Netzwerken ist auch das Brokerage über die Weak Ties mit Machtmechanismen verbunden, was folgendes Beispiel in Bezug auf die Gestaltung von EU-Richtlinien zeigt. Die Multiplexität der Ebenen gestaltet sich hier durch die Kommune der Institution, durch die Landesebene, die Bundesebene und die EU-Ebene. Außerdem gestalten sich die Ebenen über regionalen Einfluss wie Vereine, über landesweiten Einfluss wie zum Beispiel durch die LAGs und über bundesweiten Einfluss wie durch den Deutschen Musikrat. Das Brokerage in den jeweiligen Ebenen beeinflusst die Netzwerkbildungen und die Flows auf den nächst höheren Ebenen. Im folgenden Beispiel hat sich aufgrund der Aussage eines Anwalts zur zukünftigen Besteuerung von Zuschüssen eine Disziplin gebildet, die durch sämtliche Identitätsebenen bis zur EU reicht. Je nachdem auf welcher Ebene die Netzwerkbildungen stattfinden, sind den Flows bestimmte Kontingente an Macht zugeordnet. Je höher die Ebene, desto mehr Macht geht von den Flows aus: *„Jetzt haben wir gerade ganz aktuell EU-Richtlinien und die Frage der Steuerbarkeit von Zuschüssen, da sind wir gerade dran. Wo ich mit einer Anwaltskanzlei und zwei Branchenverbänden zusammen jetzt eine Antwort finden muss. Oft die Frage, ob unsere Zuschüsse, die wir von der Kommune bekommen, versteuert werden müssen, denn das wäre*

⁴⁴⁴ F, S. 6

⁴⁴⁵ vgl. Kapitel 4.2

ein Rückschlag, wenn wir das müssten.“⁴⁴⁶ Folglich bedeutet Macht zudem die Fähigkeit des Brokerage zugleich verschiedene Ebenen von Netzwerken zu verstehen und im Kontext multiplexer Netzwerkestrukturen zu denken.

Im Hinblick auf Macht sind somit insbesondere die folgenden Faktoren für die Stories von Bedeutung:

- ökonomische Gesichtspunkte der Märkte
- Wahrnehmungssensibilität der Akteure
- Fähigkeit, Netzwerkkontexte zu interpretieren
- Zuschreibungen aus anderen Netzwerkkontexten
- Brokerage von Weak Ties in multiplexe Netzwerkkontexte

7.1.2 Vertrauen

In der Studie des Musiklandes Niedersachsen zu den Kontaktstellen Musik steht an prominenter Stelle in der Einleitung geschrieben, dass die *„Erfolgsfaktoren für eine kontinuierliche und erfolgreiche Arbeit einer Kontaktstelle [...] die vertrauensvolle Zusammenarbeit und die Verlässlichkeit der Netzwerkpartner“*⁴⁴⁷ sind. Die Beschreibung „kontinuierlich“ deutet auf die zeitliche Relevanz hin und „erfolgreich“ auf eine Storykonstruktion, die das effektive Nutzen der Netzwerkpartner von Beziehungen auf der Grundlage des Vertrauens ermöglicht.

Insbesondere dichte Netzwerke sind von Vertrauen und einer Stabilität von Strukturen gekennzeichnet. Somit liefern enge Kooperationsverbünde, Cliques oder Gruppen gute Bedingungen für die Stories und Flows aufgrund ihrer vertrauenswürdigen Ausgangslage. *„Density tends to encourage trust and mutual support (...), making collective cultural experimentation or deviance easier, and mutual influence is more likely to generate stable cultural patterns because different actors are engaging with the same alters, and their alters are interacting with one another.“*⁴⁴⁸ Im vorangehenden Kapitel wurden die relevanten Aspekte wie freundschaftliches oder partnerschaftliches Denken in Bezug auf die Kooperationsbereitschaft dargestellt. Dies hat nicht nur unter triadischer Perspektive den Vorteil, an Dritte für Arbeitsaufträge aufgrund positiver Erfahrungen weiterempfohlen

⁴⁴⁶ GF, S. 5

⁴⁴⁷ Musikland Niedersachsen/Landesmusikrat Niedersachsen 2011, S. 4

⁴⁴⁸ Bottero/Crossley 2011, S. 111

len zu werden, sondern drückt auch im gesamten Vernetzungskontext Verlässlichkeit aus. „Trust is an inherently relational social category; it depends upon the past and present actions and interactions within a group of actors, on the basis of which the actors choose courses of action that depend on expectations about the future cooperative actions of the other actors.“⁴⁴⁹ Wird über die Stories in den Beziehungen der Netzwerke Vertrauen generiert, so hat dies einen direkten positiven Einfluss auf das weitere Handeln der Netzwerkidentitäten und die damit verbundene Flows. Das partnerschaftliche Denken basiert auf der Grundlage des Vertrauens und besitzt damit das Potential, eventuellen Missverständnissen, die die Flows eindämmen können, vorzubeugen. „The embeddedness argument stresses instead the role of concrete personal relations and structures (or networks) of such relations in generating trust and discouraging malfeasance.“⁴⁵⁰ Dies stärkt die Kooperationsmoral, konstruiert Stories und stellt damit eine der wesentlichen Voraussetzungen für nicht eingedämmte Flows dar.

Die Zuschreibung von Vertrauen in Stories wird durch das Vorhandensein und die gezielte Verwendung von Flows in der Funktion von „Türöffnern“ bestärkt, etwa durch Empfehlungen renommierter Akteure im Netzwerk, Stipendien, Zeugnisse. Dies sind Wettbewerbsvorteile, die bereits von anderen Personen – mächtigen Akteuren, Universitätsgremien, vorherigen Arbeitgebern etc. – in den jeweiligen (Berufs-)Netzwerken legitimiert wurden. Ein prominenter Türöffner im Musiksektor sind Titel, wie der Professorentitel, da dieser auch in multiplexen Netzwerken dem Akteur Vertrauen zuschreibt. „Ich brauch diesen universitären Ruf, diese positive, Überbewertung des deutschen Professors, wenn man ehrlich ist, die brauche ich, um überhaupt irgendwo vorgelassen zu werden. Das gilt bei den Stiftungen, das gilt bei den politischen Playern, das gilt bei den kommunalen Playern, das gilt bei den Krankenverbänden, das gilt bei, was weiß ich, wenn die Musiktage Freden eine Konzertreihe veranstalten wollen und sie suchen einen, der ihnen die Einleitung macht zum Thema außereuropäische Musik oder Ähnliches zu einem chinesischen Konzert oder einem türkischen Konzert ... dann ist es quasi dieses universitäre Fundament, das mich attraktiv macht. Ich muss nach innen die Uni bedienen und ich muss diesen akademischen Rahmen bedienen, um nach Außen in diese Netzwerke hineinzukommen. Verlier ich meinen Unikodex und fall da irgendwie raus und verliere die Reputation als ernsthafter Kollege, bin ich eben genauso draussen.“⁴⁵¹ Der Titel transportiert

⁴⁴⁹ Little 2012 [Zugriff 14.08.2015]

⁴⁵⁰ ebd.

⁴⁵¹ HSM, S. 2

Vertrauen nicht nur in universitären Kontexten, sondern auch im politischen Rahmen wie in Stiftungen oder Kommunen, in der musikalischen Praxis und in „nicht-beruflichen“ Netzwerken.

Die geografischen Distanzen in Niedersachsen sind hinderlich in Bezug auf die Flows und Interaktionen auf der Basis von Vertrauen, da Vertrauen in den Strukturen im Idealfall Face to Face und über einen längeren Zeitraum kommuniziert werden muss, um als ein Strukturen stabilisierender Faktor wirken zu können. Als Folge ist es in den Netzwerkprozessen der Gemeinden und Kommunen zu Abgrenzungen verschiedener Komplexe und somit zur Entstehung vieler Sozialer Zirkel gekommen: Diejenigen, die sich durch regelmäßige starke Beziehungen innerhalb der Sozialen Zirkel auszeichnen, solche, die nur sporadisch schwache Beziehungen in weitere Zirkel aufweisen und solche Sozialen Zirkel im politischen und wirtschaftlichen Rahmen. Damit wird hauptsächlich in den Zirkeln und nur wenig über die Distanzen Vertrauen aufgebaut. Das Flächenland ist von Einzelkämpfern gekennzeichnet, die sich aufgrund von räumlicher Distanz trotz moderner Medien nicht kennen und vertrauen⁴⁵². Diesem Umstand arbeitet das Musikland Niedersachsen entgegen. Das Musikland versucht, über seine kommunikative Arbeit die Grundlage einer vertrauensvollen Strukturbildung und den positiv konnotierten Aufbau von Stories zwischen den Zirkeln zu etablieren. Durch Konferenzen und als Ansprechpartner verknüpft es die Akteurs-Identitäten, diese lernen sich idealerweise kennen und schätzen. In den Worten von White wird dieser Sachverhalt wie folgt ausgedrückt: *„Trust is itself a term for clustering of perceptions,“*⁴⁵³ denn die Akteurs-Identitäten prüfen durch ihre Kontrolle, ob sie sich gegenseitig und vor allem die geplanten Vorhaben aus der selben Wahrnehmungsperspektive begreifen, sodass genügend Vertrauen für ein kooperatives Handeln gegeben ist. Nach ersten gemeinsamen Treffen entscheidet sich, ob das Vertrauen effektiv von den Akteuren genutzt werden kann und ob die Strukturen einen entsprechenden Mehrwert versprechen, und in ihnen zukünftig Flows versendet werden können. Denn vertrauenswürdige Strukturen bedingen durch Verlässlichkeit und Planungssicherheit gekennzeichnete Stories. Wenn mehrere Soziale Zirkel über einen längeren Zeitraum miteinander verbunden sind, verdichten sich die Strukturen, und es wird Vertrauen aufgebaut. *„Dense social networks are characterized by the sense of ‚trust‘. That is, it is assumed that if you can act in a certain way toward the other, the other will in turn satisfy your needs. Note that the relationship takes place in*

⁴⁵² vgl. V, S. 11f.

⁴⁵³ White 2008, S. 161

time. [...] *What self gives is what self gets back in return, often because the time lapse is negligible.*⁴⁵⁴ Hier wird zudem mit „*what self gives is what self gets back*“ auf die Symmetrie des Wertaustauschs in Bezug auf die gegenseitige Wahrnehmung der Netzwerkakteure in einer vertrauenswürdigen Beziehungsbildung und den entsprechenden Stories eingegangen. Auch die menschliche Eigenschaft des authentischen Verhaltens in Netzwerken kann sich vertrauensfördernd in Netzwerkkontexten auswirken. „*Ich versuche möglichst authentisch zu sein*“⁴⁵⁵, damit auch in der Zukunft die Transparenz und das Vertrauen in Bezug auf die Rückbesinnung des bereits sozial Ausgehandelten gewahrt bleibt. Unter dem Reziprozität⁴⁵⁶ wird verstanden, dass jede Beziehung zwischen Identitäten auf gegenseitigen Erwartungshaltungen aufbaut. Solange die Erwartungen erfüllt werden, bestärkt dies auch das Vertrauen.

Ein weiterer Aspekt ist die Kontextgebundenheit von Vertrauen. Im Zusammenhang mit zeitlichen Kontexten können sich auch politische Kontexte zukünftig wandeln. So handelt der interviewte Kulturmanager politisch neutral. Ein hypothetischer Regierungswechsel im Bundesland würde nämlich den politischen Rahmen dahingehend beeinflussen, dass ein anderer politischer Werterahmen Macht bewirkt, und die Beziehungen und deren Vertrautheit in den vergangenen Legislaturperioden mit der Gegenwart abgeglichen und neu definiert werden. „*Im politischen Kontext. [...] muss man als Kulturinstitution und als Kulturmanager sehr aufpassen, dass man nach Außen hin eine Neutralität bewahrt,*“⁴⁵⁷ denn ein neuer Kulturminister hat gegebenenfalls andere Vorstellungen von den Kooperations- und Netzwerkbildungsprozessen im Musiksektor als sein Vorgänger, was sich negativ auf die Gunst seiner Entscheidungen für das eigene Netzwerk auswirken kann.

Vertrauen wird demnach in den Stories konstruiert über:

- Effektive Kommunikation zur Bildung von Vertrauensgrundlagen
- Zeit, da sich Vertrauen in Netzwerken über die Flows reproduziert
- Authentizität
- Symmetrie der Beziehung und Reziprozität im Handeln der Akteure
- Sensibilität und Empathie für das kontextuelle Umfeld.

⁴⁵⁴ Kadushin 2012, S. 60f.

⁴⁵⁵ GF, S. 2

⁴⁵⁶ vgl. Stegbauer 2011

⁴⁵⁷ GF, S. 4

7.1.3 Konstanz

„Und für mich sind Vernetzung und Nachhaltigkeit die beiden Player, die aufeinander sofort einwirken, in beide Richtungen. Genau, das ist ein kybernetisches System. Wenn ich mich nicht vernetze, dann habe ich nichts zu Nachhaltigkeit beigetragen und wenn ich durch die Art der Veranstaltungen nicht immer wieder in die Nachhaltigkeit investiere, werde ich dann auch kein Netz aufbauen.“⁴⁵⁸

Der Konstanzbegriff dieser Arbeit leitet sich von der Idee einer nachhaltigen Netzwerkbildung ab. Wie oben beschrieben, sind Netzwerke dynamische Konstrukte. Sie sind einerseits den sich ständig ändernden Rahmenbedingungen ausgesetzt, und andererseits finden sich Dynamiken auch in den Netzwerken selbst, da sich Akteure in diese Kontexte couplern und decouplern und sich somit das Storyrepertoire und die Netzwerkkonstellationen verändern. Dies hat wiederum Einfluss auf das Handeln der übrigen Akteure, welches konstant ist, wenn die Stories den Akteur oder die Akteure befähigen, diese Dynamiken mit einzubeziehen, und es ständig an die sich ändernden Kontexte anzupassen, um die gesetzten Absichten und Ziele umzusetzen. Konstant Handeln zu können ist also eine Eigenschaft von Identitäten, die nicht nur das Verständnis über vergangene Vernetzungsprozesse und die Navigations- und Konstruktionsfähigkeit gegenwärtiger Prozesse betrifft, sondern ebenso die Fähigkeit, diese Anpassungsprozesse und deren Rahmenkontexte in Szenarien der Zukunft zu projizieren. Bastian Lange charakterisiert diese Akteure, die über diese Eigenschaft verfügen, als Culturalpreneur⁴⁵⁹, da durch Konstanz auch Macht und Vertrauen beeinflusst werden.

Anhand des Programms Musik21 Niedersachsen mit dem Ziel des Aufbaus und der Bündelung von Strukturen in einem Flächenland lässt sich kontantes Handeln beispielhaft verdeutlichen. Auf der Grundlage von Kommunikation kommt es zum Aufbau von Kooperationen und Vernetzungen, die der zeitgenössischen Musik zu mehr Sichtbarkeit im Bundesland verhelfen sollen. Mit Sichtbarkeit ist hier ein Ziel konstanten Handelns gemeint, denn wenn diese Sparte mehr Beachtung in medialen und politischen Kontexten erfährt, so verankert sich diese musikalische Praxis hypothetisch auch fester in der Gesellschaft und kann zu mehr kultureller Teilhabe führen. Den sozialen Raum bietet hierfür die Netdom, denn die Erwartungshaltung der Akteure ist ausschlaggebend, gemein-

⁴⁵⁸ HSM, S. 3

⁴⁵⁹ vgl. Lange 2007, S. 21

sam für mehr Sichtbarkeit der zeitgenössischen Musik zu agieren, um in diesem Netzwerkkontext mitzuwirken. Denn wenn die zeitgenössische Musik im obigen Sinne bekannter wird und sich die Akteure untereinander kennenlernen, so werden neue Kooperationen und Netzwerkbildungen unter der hohen kulturellen Ambiguität wahrscheinlicher. Dies wiederum erhöht das Innovationspotential, da Strukturen aus verschiedenen Kontexten zusammengeführt werden, die zu Emergenzen in den Netzwerken führen. Das übergeordnete Ziel des Culturalpreneur Musik21 Niedersachsen, die musikalische Praxis der zeitgenössischen Musik in Niedersachsen auf einem höheren Niveau als vor der Initiierung des Projektes weiterzuführen, wurde umgesetzt. *„Und jetzt was geblieben ist, ist ein ganz schönes Niveau, was erreicht ist – wie ich eben schon sagte – an Gesicht nach Außen, an Projekten, die wir zusammen machen.“*⁴⁶⁰ Dieses höhere Niveau lässt sich nur schwer in Zahlen ausdrücken. Aber aus relational soziologischer Perspektive ging es darum, dass durch die Umsetzung des Konzepts Strukturen in Niedersachsen aufgebaut wurden, die zu mehr Sichtbarkeit durch eine nachhaltige Verstetigung von Strukturen mit konstantem Handeln sämtlicher Akteure in der Catnet Klassik führten.

Doch wie lassen sich emergente Strukturbildungen in dem Maße sichern, dass mittelfristig und langfristig das Erreichen dieser nachhaltigen Ziele garantiert ist? Denn auch in dieser Situation spielen der sich wandelnde Rahmen und die Akteurs-Identitäten im Netzwerk die ausschlaggebenden Rollen. Die Antwort auf diese Frage findet sich im Idealfall in einem dem jeweiligen Kontext optimal angepassten Verhältnis von sozialen Ambage und kultureller Ambiguität, also einer gezielten Steuerung durch Netzwerkbildungsmaßnahmen. Dies ist zum Beispiel mit der Institutionalisierung von Teilnetzwerkstrukturen, wie durch einen Zusammenschluss mehrerer gleichgesinnter Akteure zu einem Dachverband möglich. Aufgrund von hoher kultureller Ambiguität in einem Netzwerk gründet sich ein Dachverband wie Musik21 Niedersachsen oder der Landesmusikrat Niedersachsen e.V., in denen die Strukturen im Zuge der Institutionalisierung ausgehandelt geregelt werden und somit eine für die Netzwerkakteure wahrzunehmende Transparenz erreicht wird. Je nach Größe und Einflusses sinkt durch dieses Institution die kulturelle Ambiguität und das Soziale Ambage erhöht sich im gesamten Musiksektor, da ein bedeutender Teil der Akteure diese neuen Strukturen nutzen kann. Zudem das Handeln einer solchen Institution als konstant zu bezeichnen, da es durch ihre Gründung nur zu einem gewissen Maße von den Personen abhängt, beziehungsweise

⁴⁶⁰ ZM, S. 4

se dass. „solch eine Institution durchaus auch unabhängig von Personen funktioniert.“⁴⁶¹ Läge es ausschließlich an den Personen selbst, wäre eine Konstanz nur eingeschränkt möglich, da mit jedem Personalwechsel ein neuer Aushandlungsprozess erfolgen würde. Auch wenn Personen aus Politik, Wissenschaft und Wirtschaft den jeweiligen Diskurs mitprägen, sind es die Institutionen, welche die „strukturellen Gefäße“ hierfür bereitstellen. „Und das sind wieder gerade diese Wechselwirkungen. Dadurch, dass ich das Netz querbeet durch Politik, Wissenschaft [...] gebastelt habe, kam es [zur Gründung der Institution].“⁴⁶²

Für die Institutionalisierung von Strukturen spielt zudem hier die zeitliche Komponente eine Rolle, denn institutioneninterne Planungssicherheit über längere Zeiträume beeinflusst die Konstanz des Handelns in den Netzwerken. Strukturbildene Musikinstitutionen sind Projekte im Musikbereich, die durch ihre Förderung bedingt nur für einen bestimmten Zeitraum handlungsfähig sind.⁴⁶³

Zum Erreichen einer nachhaltigen Verstetigung „hilft, dass wir eine mittelfristige Finanzierung haben.“ Denn hiermit geht unter anderem einher, das Personal vorgehalten werden kann „was eben nicht nur ein Jahr angestellt ist“. Nur so lässt sich verändernde Bedingungen in und um Netzwerke reagieren, da nur diese mit den Strukturen vertrauten „Köpfe sich (weiter)entwickeln können“, die Netzwerkpartner dementsprechend vertrauensvoll betreuen können und auch die Historie in den Netzwerkprozessen kennen. Es „braucht Vertrauen in solchen kommunikativen Beziehungen und die müssen wachsen und das geht nicht, wenn Du Projektpersonal hast. Also die mittelfristige Finanzierung hilft uns extrem.“⁴⁶⁴ Die Flows können nur ‚konstant‘ fließen, wenn es genügend Vertrauen zwischen den Netzwerkpartnern gibt.

Netdoms und ihr Potential, Infrastruktur für nachhaltige Beziehungsbildungen bereitzustellen, wird anhand der Entwicklung des Studiengangs ‚musik.welt – Kulturelle Diversität in der musikalischen Bildung‘⁴⁶⁵ an der Universität Hildesheim verdeutlicht. Dieser Studiengang verbindet mehrere Diskurse und lässt sich thematisch vor allem zwischen dem politischen Integrationsdiskurs und dem kulturpolitischen Teilhabediskurs verorten. Durch diese Verbindung eröffnet sich eine neue Perspektive auf die unterschiedli-

⁴⁶¹ HSM, S. 2

⁴⁶² ebd.

⁴⁶³ vgl. Kapitel 6.1

⁴⁶⁴ V, S. 7f.

⁴⁶⁵ vgl. Webseite des Studiengangs „musik.welt – Kulturelle Diversität in der musikalischen Bildung“ [Zugriff 10.11.2016]

chen Kontexte, da durch diesen Studiengang neue Beziehungsgeflechte um das Center for Worldmusic restrukturiert werden. Er steht für eine Innovation im Bereich der musikalischen Bildung, da sich dieses Beziehungsgeflecht als Konsequenz eines gesellschaftlichen Bedarfs entwickelt hat. Im Rahmen der Catnet Weltmusik, der kulturpolitisch arbeitenden Stiftung Niedersachsen und den Institutionen des integrationspolitischen Bereichs, wird eine inhaltliche und organisatorische Lücke durch die Konstruktion des Studiengangs gefüllt. Hierbei handelt es sich um eine Emergenz, ausgelöst durch das Zusammenspiel bereits bekannter Diskurse im Netzwerk des Musiksektors. *„Genau, vor allem, weil der Studiengang etwas schafft, weil er nicht in [dem]einen oder anderen [Diskurs verortet ist], sondern irgendwo dazwischenhängt, der ist ‚in between‘, so wie eigentlich auch das Thema ‚in between‘ ist.“*⁴⁶⁶ Diese Emergenz wird auch durch das Zusammenspiel politischer Elemente für den Bereich der Musik deutlich, *„denn diese Verbindung von Integrationspolitik plus Kulturpolitik ist eins, das so richtig niemand auf dem Schirm hat. Und für den Bereich der Musik sowieso nicht, weil die klassischen Musikbegriffe dem entgegenstehen und insofern ‚sich dieses zwischen den Stühlen sich zu bewegen‘ [funktioniert] in diesem Falle – glaube ich - als Profil [...] ausgesprochen gut. Also das Spannende an den Vernetzungen sind nicht die Endpunkte, sondern die Punkte dazwischen, die ich nutze.“*⁴⁶⁷ Die folgende Abbildung verdeutlicht skizzenhaft, wie aus der Emergenz von Kulturpolitik, beeinflusst durch die Stiftung Niedersachsen und der Integrationspolitik, von dem Niedersächsischen Ministerium für Soziales, Gesundheit und Gleichstellung beeinflusst, sowie dem Center for World Music der Universität Hildesheim als Austragungsort und Institution, der Studiengang ‚musik.welt – Kulturelle Diversität in der musikalischen Bildung‘ eine neue, innovative Netzwerkebene konstruiert wird. Diese Einbettung geschieht durch einen konstanten Prozess, da mit diesem Zusammenspiel die Verwendung der gleichen Anzahl oder weniger Ressourcen zu neue Inhalte und effiziente Organisationen in der Netzwerkbildung geführt haben.

⁴⁶⁶ HSM, S. 3f.

⁴⁶⁷ ebd.

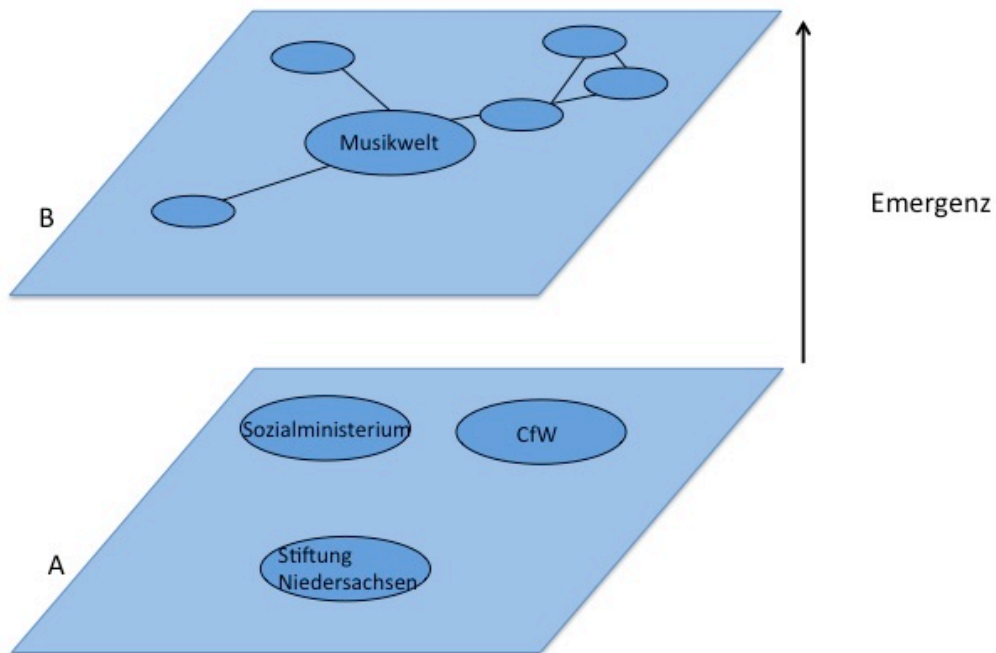


Abb. 19: Eigene Darstellung einer Restrukturierung des Beziehungsgeflechts um das Center for World Music durch den Studiengang „musik.welt – Kulturelle Diversität in der musikalischen Bildung“

Macht, Vertrauen und Konstanz strömen durch Beziehungsgeflechte. Diese Flows können idealerweise ungehindert zwischen den Akteuren kommuniziert werden. In der Praxis kommt es jedoch zu Interruptionen durch verschiedene Störfaktoren, die einen kontinuierlichen Fluss und folglich auch die Netzwerkbildungsprozesse beeinflussen, welche in den nächsten Abschnitt beschrieben werden.

7.2 Störfaktoren, die Netzwerkbildungen einschränken können

Einschränkung bedeutet, dass der Handlungsrahmen für die Akteure limitiert wird. So bleiben dem Akteur unter dem Einfluss von Störfaktoren nur ein Teil seiner ursprünglichen Entscheidungsmöglichkeiten, die er für eine strategische Netzwerkbildung nutzen kann.

Ein Beispiel aus dem Bereich der Catnet Klassik zeigt, dass Netzwerkbildungen in diesem Bereich von einem politischen Themenkanon geprägt sind, der sich über die Stories in die verschiedenen Netzwerkbereiche überträgt. Somit wird, durch die Bewilligung der gestellten Förderanträge von den Ausübenden, Macht auf die Künstler ausgeübt, die sich diesem Kanon gegenüber offen zeigen müssen und sich somit in ihrem künstlerischen Handeln eingeschränkt fühlen. *„So, das heißt: andere Perspektiven [durch Kunst] auf ein Land oder eine Gesellschaft, die gerade nicht diesen modischen Themenkanons entsprechen, sind schier nicht möglich. Und das geht mir unglaublich auf die Nerven, weil das einfach die Freiheit des Geistes [einschränkt].“*⁴⁶⁸ Das kann dazu führen, dass sich die Künstler *„jetzt mit Themen auseinandersetzen sollen, für die sie nicht ausgebildet sind, von denen sie keine Ahnung haben und sie tun es, weil es da jetzt gerade Geld gibt.“*⁴⁶⁹ Diese Asymmetrie ist ein Störfaktor, der sämtliche Beziehungen im Musiksektor beeinflusst. Daraus folgt, dass die Möglichkeiten der künstlerischen Gestaltung durch den politischen Rahmens eingeschränkt werden. Der Künstler hat durch seine Einbettung in den Förderkanon nur ein bestimmtes Set an Handlungsmöglichkeiten für sein künstlerisches Schaffen. Dieses Set wiederum begrenzt zukünftige Beziehungsbildungen, wenn er als eine Folge Kooperationspartner für seine Projekte nur im Hinblick auf den aktuellen Themenkanon akquiriert. Sich diesem Kanon entgegenzustellen ist schwierig. Aus struktureller Perspektive wäre dies mit dem „Finden“ geeigneter Netdoms, als Nischen oder strukturellen Überkreuzungen multiplexer Inhalte möglich, welches den politischen Rahmen mit geeigneten Überlegungen aushebelt und Ideen für einen neuen, innovativen Kanon initiiert. Die gegebenen Strukturen müssten von dem Künstler verwendet werden. So ein Prozess könnte hypothetisch so ablaufen, dass der Künstler sich mit anderen Künstlern über den Themenkanon verständigt und so Vertrauen in den Stories dieser Netdom aufgebaut wird. Es wird ein Verband, etwa eine LAG, gegründet, die durch ihre Anzahl an Künstlern und folglich auch durch ihre Stories mehr politisches Mitsprache-

⁴⁶⁸ ZM, S. 11

⁴⁶⁹ ebd.

recht repräsentieren. Tritt ein solcher Verband dem Landesmusikrat bei, sind die Künstler in der Position, durch die durch Vertrauen entstandenen neuen Machtverhältnisse über den Themenkanon zu kommunizieren und das Verständnis für nachhaltige künstlerische Arbeit auch politisch zu beeinflussen.

Ein weiterer Störfaktor stellt die oben angesprochene Überstrukturierung in Teilen des Musiksektors dar. In den Interviews wird häufiger erwähnt, dass die Vernetzung über Multiplikatoren zu einer Art Trend evoziert, was bei den Kulturschaffenden zu einer Überforderung führen kann. Viele diese „Multiplikatoren-Organisationen“ werden nicht zuletzt aufgrund des musikpolitischen Willens gegründet. Dabei wird eine angebotsorientierte Etablierung von Strukturen gefördert. Gemeint ist eine „Multiplikatoren-Inflation“ im Musiksektor, durch die sich die Kulturschaffenden aufgrund eines Überangebots an Multiplikatoren, nicht mehr zu orientieren wissen. *„Auf der anderen Seite gibt es in Niedersachsen auch viel zu viele Musikinstitutionen, Multiplikatoren. Wenn ich mal nach Wolfenbüttel alleine schaue [...]. Die Bundesakademie, genau, dann gibt es die Landesmusikakademie, da gibt es den Arbeitskreis Musik in der Jugend mit einem eigenen Programm, dann gibt es noch irgendeinen Chorverband oder sonst irgendetwas und jeder macht ein Fortbildungsprogramm und ich frage mich wirklich: wer soll diese ganzen Kurse besuchen? Das ist ja wie fünf Volkshochschulen in einer Stadt. Das macht für mich überhaupt gar keinen Sinn“*⁴⁷⁰ Somit gibt es im Musiksektor Bereiche, in denen die für ein zielgerichtetes Handeln relevanten Strukturen schwerlich wahrgenommen werden können und deshalb die Möglichkeiten der Akteure eingrenzen. Damit, auch wenn es auf dem ersten Blick als paradox erscheint, bleibt dem Akteur in seinem Entscheidungsspektrum nur eine Teilmenge der potentiellen Anknüpfungspunkte.

Diesem Zustand kann durch konstantes Handeln, in diesem Fall durch eine Reduktion der kulturellen Ambiguität entgegengewirkt werden, was eine sinnvolle Navigation über diese Strukturen ermöglichen würde. *„Und das ist ein strukturelles Problem. Man braucht weniger Struktur, man braucht nicht mehr. Also nicht noch eine Institution und nicht noch ein Gremium, noch ein Gesprächskreis und noch eine Untersuchung. Herrgott, die Fakten sind bekannt.“*⁴⁷¹ Ein Prüfen der Strukturen von Seiten der Politik und eine Reduktion auf ein geeignetes, den Umständen angepasstes Maß wird in diesem Falle den Akteuren mehr Überblick verschaffen, was zugleich als ein Handlungsanreiz verstanden werden kann. Im diesem Sinne spielt die oben beschriebene Fähigkeit der Akteure, relevante

⁴⁷⁰ GF, S. 9

⁴⁷¹ F, S. 11

und nicht relevante Strukturen unterscheiden zu können, und die Flows ausschließlich über die relevanten Strukturen zu leiten eine entscheidende Rolle. In dieser Situation verschafft es dem „Culturalpreneur“ im Vergleich zu seinen Konkurrenten weitere Macht.

Ursache der Störfaktoren sind asymmetrische Strömungen im Beziehungsgeflecht. Dazu kommt es, wenn sich das Gleichgewicht durch Macht oder Vertrauensbrüche nicht weiter entwickeln kann oder es aus einem bestehenden Gleichgewicht gebracht wird, wenn die Beziehung nicht mehr auf „partnerschaftlichem oder freundschaftlichem Denken“ basiert⁴⁷². Als Folge ist das Gesamte nicht, wie in der Einleitung erwähnt, nicht „mehr als die Summe seiner Teile“, denn Perspektive des Akteurs und die Möglichkeit zur strategischen Netzwerkbildung ist durch diesen Störfaktor eingeschränkt. Dieses Bild könnte sich so gestalten: Netzwerkressourcen werden verbraucht, und die Netzwerkstrukturen leiten die Flows nicht mehr zielgerichtet an die entsprechenden Akteure oder Organisationen (keine Konstanz). Es kommt zu einem hohen Arbeitsaufwand für die Akteure (höher als es ohne das Netzwerk der Fall wäre) und daraus folgt eine relative Nutzenreduktion in der Netzwerkarbeit. Akteure werden in Rollen und Positionen in den Netzwerken gedrängt, die sich für ihr zukünftiges Agieren negativ auswirken können, beziehungsweise im Vergleich vor dem Strukturaufbau negativer zu beurteilen wären. So liegen etwa große inhaltliche Differenzen zwischen den Partnern vor, das Themenspektrum des Netzwerkes ist zu groß, oder bürokratische Strukturen verhindern die Flows. Partizipation vollzieht sich auf Kosten anderer, es kommt zu Dominanz einzelner Mitglieder in der Prozessgestaltung, ohne durch Machtzuwachs in den Stories legitimiert zu sein. Das Verhalten der Akteure ist von Konkurrenz geprägt und die Netzwerkpartner verschließen sich vor neuen Entwicklungen. Somit ist kein innovatives und nachhaltiges Handeln mehr möglich, zumindest im Hinblick auf eine mittelfristige zeitliche Perspektive. In der Praxis bedeutet dies, dass Musiker eine Netdom wie Musik21 Niedersachsen betreten und eine bestimmte Erwartungshaltung haben, die sich jedoch aufgrund von fehlender Kommunikation in der Praxis nicht wiederfindet. *„Aber die Hoffnung, die alle Musiker hatten, als sie reingegangen sind in das Netzwerk (...) war: so, jetzt wird es uns beruflich besser gehen und wir werden jetzt hier den großen Durchbruch erleben, weil wir jetzt eine Anlaufstelle haben und Lobbyarbeit machen und wir haben, wir haben... Ja, mitnichten.“*⁴⁷³ Erwartungen werden ebenfalls auf der Basis politischer Diskurse enttäuscht, wenn ein kulturpolitischer Diskurs fordert, dass sich *„Künstler [...] nun mit Themen be-*

⁴⁷² vgl. Kapitel 6.2

⁴⁷³ ZM, S. 6

schäftigen, für die sie nicht ausgebildet wurden."⁴⁷⁴ Folglich sinkt das Vertrauen, die Macht und der Glaube an Macht versiegen und die Konstanz in Stories spielt eine zunehmend kleinere Rolle.

7.3 Über die Rolle der Militärmusik in Niedersachsen

Die charakteristischen Mechanismen und Funktionsweisen sozialer Prozesse im Musiksektor unterliegen den in dieser Arbeit erörterten Beobachtungen und limitierenden Störfaktoren. Insbesondere der Trias Macht, Vertrauen und Konstanz fließen mit ihrem Wirken stark auf die Akteurshandlungen in den sich konstruierenden Strukturen ein. Einen ebenso wichtigen Einfluss haben die Flows, die durch diese Strukturen geleitet werden.

Im Hinblick auf die anfänglich gestellte Frage, wie optimale Netzwerkbildungen im Musiksektor aussähen, wird im folgenden Abschnitt ein Bild am Beispiel der traditionsbehafteten Militärmusik in Niedersachsen von Netzwerkbildungen skizziert.

Mit dem Beispiel der Militärmusik wird die Konsequenz für Netzwerkbildungen unter dem Einfluss von Störfaktoren verdeutlicht: Limitierende Prozesse haben einen negativen Einfluss auf die Netzwerkbildung und können den Nutzen für ein oder mehrer Akteure verringern.

Netzwerkbildungen, in denen der Einfluss von Störfaktoren weitgehend ausgeschlossen ist, da sie wie in dem folgenden Beispiel durch eine höhere Instanz wie durch die Bundeswehr reguliert werden können, steigern den Nutzen der Akteure.

Im Laufe ihrer 500-jährigen Geschichte haben sich um die Militärmusik Strukturen entwickelt, die ihren Akteuren in einem gewissen Maße kulturpolitische Immunität zuschreiben. Auch wenn der Zusammenhang zwischen dem „Garten Eden“ und der Bundeswehr als Soziale Formation auf dem ersten Blick nicht nachvollziehbar ist, gibt es tatsächlich mehrere Aspekte, welche dem Heeresmusikkorps als Soziale Formation in Musiksektor von Niedersachsen eine besondere Rolle zuweisen.

Im Jahre 1956 wird das Heeresmusikkorps, damals noch unter der Bezeichnung Musikkorps IIA, aufgestellt. Im Jahre 2014 erhält das Korps in der Landeshauptstadt Hannover

⁴⁷⁴ ZM, S. 11

die Gestalt, in der es heute aktiv Musik in militärischen und zivilen Kontexten praktiziert. Das gestellte Anforderungsprofil gleicht dem eines Blasorchesters im zivilen Bereich, worauf es mit verschiedenen Besetzungen reagieren kann. So spielt es in der Formation eines sinfonischen Blasorchesters, aber – je nach Anlass – auch in der Egerländer Besetzung, als Tanzband, Holzbläserensemble oder als Blechbläserensemble, um sämtliche musikalischen Stile von Pop, über Jazz bis hin zu traditioneller Blasmusik zu praktizieren. Im Rahmen der Bundeswehr spielt es zu protokollarischen Anlässen und zu nationalen wie internationalen Veranstaltungen mit dienstlichen Hintergründen in Niedersachsen. Sein musikalisches Themenspektrum deutet darauf hin, dass das Korps sowohl in breitenkulturellen als auch in urbanen Kontexten den musikalischen Nachfragen im zivilen Bereich entsprechen kann. Insbesondere die Egerländer Blasmusik ist in den ländlichen Regionen sehr beliebt und wird zu großen Teilen von den Kapellen der Feuerwehren, Schützenvereinen etc. praktiziert. In städtischen Räumen kann es mit dem breit gefächerten Angebot als berufliches Blasorchester auch im Bereich der Ersten Musik, traditionellen Blasmusik und Tanzmusik spielen und sich dynamisch und nach eigenen Aussagen qualitativ hochwertig an verschiedene Kontexte anpassen. So spielt das Orchester zumeist in Wohltätigkeitskonzerten und häufig in jahrelangen Serien. *„In Helmstedt spielt das Musikkorps schon seit 35 Jahren, oder so was. Ein ganz langes Konzert gibt es in Wolfsburg, bestimmt auch so 28 oder 29 Jahre. Das sind dann jährlich sehr große Konzerte, wo die Säle dann auch voll sind. Also in Helmstedt passen 600 rein, in Wolfsburg sind es dann an die 1000, in Osterholz/Scharnbek, ist es jetzt das zehnte Mal, da sind auch immer 1000 Leute da. Es sind dann schon sehr gute Konzerte. Wir gehen aber auch in kleinere Städte, weil da sonst kein großes Orchester hinkommt und spielen dann auch für 300 Leute, aber sollten normalerweise mindestens 500 sein, sonst lohnt es sich ja kaum, aber es ist gut, wenn wir auch in kleineren Orten da sind, weil da sonst auch kein so großes Orchester hinkommen kann.“*⁴⁷⁵ Die Qualität der Musik wird durch das Ausbildungsmusikkorps gesichert. Jeder Musiker des Blasorchesters wird im Rahmen seiner Zeit bei der Bundeswehr zu einem allgemein anerkannten Hochschulabschluss geführt. Das *„Ausbildungsmusikkorps der Bundeswehr [ist] für die gesamte Nachwuchsbetreuung der Bundeswehr da [...]. Die arbeiten jetzt seit fast 35 Jahren mit der Musikhochschule in Düsseldorf zusammen [...]. Nach der Grundausbildung gehen die Musiker dann in das Ausbildungsmusikkorps und werden auf die Aufnahmeprüfung vorbereitet, auf's Instrumentalfach. Sie gehen anschließend zur Aufnahmeprüfung des Bachelorstudiengangs der Instrumentalmu-*

⁴⁷⁵ MM, S. 13

sik und haben dann sechs Semester Musikhochschule absolviert.“⁴⁷⁶ Im Anschluss spielen sie im Heeresmusikkorps und haben die Möglichkeit, weiter an der hochschulischen Ausbildung teilzunehmen. Infolgedessen muss im Rahmen der Bundeswehr jeder Musiker an musikalischer Bildung teilhaben und trägt damit zu einer Selbstreproduktion des Musikkorps bei.

Die Musiker des Korps sind Soldaten. Das bedeutet, dass sie besoldet sind und somit als eine der wenigen Musiker in Niedersachsen ein festes Gehalt beziehen. Sie engagieren sich zum Teil ehrenamtlich im zivilen Musikleben, indem sie kleinere Orchester leiten oder als Aushilfen in anderen Ensembles spielen. Des Weiteren ist das Heeresmusikkorps alimentiert, sodass die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen keiner Dynamik unterliegen und das Heeresmusikkorps über lange Zeiträume planen kann. Zudem verfügt es über die finanziellen Ressourcen, in kleinen Gemeinden im Flächenland auftreten zu können, wo die Gemeinden als Gegenwert in der Regel nur die Bühne stellen und keine weiteren Kosten übernehmen.

Bezüglich der Vernetzungspraxis des Heeresmusikkorps wird zwischen Kooperationen im dienstlichen Bereich und Kooperationen im zivilen Bereich unterschieden. Im dienstlichen Bereich sind die Militärmusiker untereinander gut vernetzt, sodass auch die Ströme über die Strukturen gut fließen können. Dies ist wichtig, denn es gibt zurzeit 18 Musikkorps in Deutschland und dementsprechend viele Musiker. *„Man trifft sich. Die einzelnen Orchester habe ihr Kolorit, meist kennt man sich untereinander. Die Gleichaltrigen kennen sich alle über die Ausbildung in Düsseldorf, weil man nur da studiert. Das heißt man ist ja sehr vernetzt, und das wäre ja auch eine Ihrer Fragen. Wir Militärmusiker kennen uns eigentlich fast alle. Die Offiziere sowieso, das sind ja nicht sehr viele. Aber auch die Musiker untereinander. Alle kennen sich eigentlich.“*⁴⁷⁷

Auch im zivilen Bereich ist das Heeresmusikkorps gut vernetzt, beispielsweise mit den anderen Berufsorchestern in Niedersachsen wie dem Orchester des Bundesgrenzschutzes oder dem Polizeiorchester. Die Vernetzung lässt sich auch als freundschaftlich oder kameradschaftlich beschreiben. *„Das ist wirklich ein guter Zusammenhalt, wir tauschen uns, wenn zum Beispiel mal einer krank ist, dann tauschen wir uns aus. Das ist eine gute Zusammenarbeit auf hohem Niveau.“*⁴⁷⁸ Auch wie die oben bereits erwähnten Kontakte in die zivile musikalische Praxis über Freizeitbetätigungen der Berufsmusiker tragen hier-

⁴⁷⁶ MM, S. 2

⁴⁷⁷ ebd., S. 18

⁴⁷⁸ ebd.

zu bei. *„Wir haben gute Fühler über die Musiker in die zivile Szene über Unterricht, die sie an Schüler geben. Also im Umfeld [...] also auch dadurch, dass viele Musiker auch Orchester leiten, also zivile Musikvereine leiten.“*⁴⁷⁹ Aus Perspektive des Korps lässt sich demnach von einem erfolgreichen und einem hohen Vernetzungsgrad sprechen. *„Es ist also eine sehr gute Vernetzung außerhalb des Hauses im Musikerbereich.“*⁴⁸⁰

Der Strukturaufbau im zivilen Kontext um das Heeresmusikkorps funktioniert vor allem über Kooperationen in den ländlichen Regionen Niedersachsens, also über Kooperationen in der breitenmusikalischen Praxis. Das Korps kooperiert mit den *„vier Laienorganisationen, das sind der Turnerbund, die Feuerwehr, die Schützen und der Musikerverband, die vier Verbände der Laienszene, die auch Blasorchester haben.“*⁴⁸¹ Es hat sich auch mit diesen Organisationen ein dichtes Netzwerk aufgebaut. *„Auch gerade die Bläsermusik, man kennt sich einfach überall. Man sieht sich und diejenigen, die es interessiert, die kommen auch auf einen zu. Das ist eine ganz gute Gegenseitigkeit.“*⁴⁸² Nicht zuletzt aus dem Grund, dass das Militär auch musikalisch ausbildet, investieren das Korps auch in Kooperationen mit Institutionen der (musikalischen) Bildung, wie in den Bereich der Schulen. *„Was wir zurzeit intensivieren sind zum Beispiel auch Schulkonzerte. Also wir stellen uns in allgemeinbildenden Schulen vor. Wir haben auch schon in Grundschulen gespielt, da hat man dann erste bis vierte Klasse. Oder dann fünfte, sechste, siebte Klasse ist immer günstig, um den Kindern Instrumente vorzustellen und sie dann für Musik zu interessieren.“*⁴⁸³ In universitären Kontexten wird ebenfalls kooperiert. *„Das, was man hier in Hannover noch ein bisschen mehr machen kann, das machen sie bereits in einigen anderen Bundesländern, ist, dass man mit der Musikhochschule in Hannover noch ein bisschen mehr Austausch macht. Ich wollte immer mal sagen, dass man da ein Konzert spielen sollte.“*⁴⁸⁴ Ein weiterer Grund für diese Kooperationsbemühungen ist, dass das Heer auch als Arbeitgeber für Musiker fungiert und in dieser Hinsicht Kommunikationsbarrieren existieren. Das Heeresmusikkorps kooperiert mit dem zivilen Bereich daher hauptsächlich aus Gründen der Eigenwerbung. *„Und natürlich auch für uns der Effekt, um zu sagen: es gibt das auch beruflich bei uns zu machen. Also auch Werbung für uns zu machen. Denn die*

⁴⁷⁹ MM, S18

⁴⁸⁰ ebd.

⁴⁸¹ ebd., S. 23

⁴⁸² ebd.

⁴⁸³ ebd., S. 22

⁴⁸⁴ ebd., S. 23

*allgemeine Werbung der Bundeswehr greift nicht so für die Musik. Das müssen wir schon selbst machen. Das organisieren wir auch. Wir versuchen das jetzt zu intensivieren.*⁴⁸⁵

Zudem sind im Kontext der Militärmusik Festivals, Wettbewerbe, an denen das Musikkorps regelmäßig teilnimmt, und Beziehungen zu ausländischen Musikkorps von Bedeutung. Die „Tatoos“ sind verhältnismäßig aufwendige musikalische Veranstaltungen, da die Orchester alleine aber auch gemeinsam auftreten. Dies bedeutet sowohl in finanzieller als auch in musikalischer Hinsicht eine Herausforderung. *„Sie müssen ja rechnen, wenn Sie da 10 Orchester aus der ganzen Welt zusammenspielen lassen: das muss vom Timing hinkommen, das kostet viel Geld, Unterbringung, Verpflegung usw. Es ist einfach eine sehr große aufwändige Sache.“*⁴⁸⁶

Die Beziehungen ins Ausland sind in zweierlei Hinsicht wichtig. Es wird musikalische Zusammenarbeit geprobt, gemeinsam mit ausländischen Musikkorps Zeit verbracht und es werden zu einem gewissen Grad kulturelle Barrieren abgebaut. Folgendes Zitat beschreibt diesen Zusammenhang. *„Als wir den ersten Kontakt mit einem russischen Musikkorps hatten, nachdem die Mauer gefallen ist, haben wir gleich Musik gemacht. Mit Musik kann man es auch am Besten verbinden. Dann war der Anfang sehr schwer, da wir kein Russisch gesprochen haben, kaum einer im Westen hat ja Russisch gesprochen, und die haben ganz wenig Englisch gesprochen, weil das dort auch keine Tradition hat. [...] Wir haben da einen Dolmetscher gehabt und dann liefen 80 Leute rum, und dann musste man sehen, dass man klarkam. Aber im Musikbereich: der eine hatte eine Flöte, der andere hatte eine Flöte, da konnte man Griffe zeigen und sich über das Instrument verständigen. Es ging ganz schnell. Da konnte man sich sofort über das Instrument austauschen.“*⁴⁸⁷

Das Heeresmusikkorps agiert in den Strukturen der Bundeswehr, die durch ein sehr hohes soziales Ambage charakterisiert sind. Dies bedeutet eine Transparenz der Strukturen und eine weitgehende Planungssicherheit. Die kulturelle Ambiguität ist in diesem Kontext zu vernachlässigen, da die Aufgaben und Programmabläufe in der musikalischen durch die Bundeswehr vordefiniert sind. So ist das Repertoire für die jeweiligen Protokolle der Zeremonien, Vereidigungen oder Kommandowechsel bestimmt. Folglich sind somit auch – wie oben bereits erwähnt – die wirtschaftlichen, politischen und

⁴⁸⁵ MM, S. 22

⁴⁸⁶ ebd., S. 16

⁴⁸⁷ ebd., S. 17

rechtlichen Rahmenbedingungen bestimmt, sodass das strukturelle Umfeld keinen Einfluss auf das Agieren des Korps ausübt, und das Korps auch nur zu Teilen zu ökonomischem Denken verpflichtet ist. Insofern sind Vertrauen, Macht und Konstanz ausgehandelt. Über die Hierarchiestrukturen strömt vollständiges Vertrauen in Bezug auf das ganze System der Bundeswehr, welches zudem über einen Eid oder Schwur der Musiker, also der Soldaten, bestärkt wird. Es steht fest, wann und wo das Korps zu spielen hat, und es gibt keine Alternative. Der Machtbereich ist auch bestimmt, als Folge äußert das Korps keine Machtbestrebungen. So agiert das Heeresmusikkorps in Hannover für Niedersachsen und Nordrhein-Westfalen. Daraus ergibt sich eine Konstanz, die zumindest bis zur nächsten Bundeswehrreform existiert. Die Bundeswehrreformen sind in diesem Netzwerk ein Raum mit Unsicherheiten, denn durch sie verändert sich der Status, und kennzeichnend ist außerdem, dass in diesem Bereich die Identität von Personen eine Rolle. So wird in den Interviews ein Oberst⁴⁸⁸ als eine Person erwähnt, die das Korps während der letzten Bundeswehrreform in vielerlei Hinsicht, insbesondere in Bezug auf die Bewahrung von Stellen im Korps, gut geführt hat. Im Kontext der Reform besitzt er durch seinen Doktor-Titel bereits eine gute Ausgangsposition, er ist im Bereich der Musik bewandert und hat Kompetenzen in der Verwaltung. Diese Attribute führen dazu, dass das Korps die letzte Reform relativ unbeschadet überstanden hat. *„Der hat das super und sehr sauber durchgeführt. [...] Ist schon was ganz Anderes, als Musik zu machen. [...] Denn jede Stelle, die fehlt, bedeutet, dass es einen Musiker weniger gibt.“*⁴⁸⁹

Ein wenig dynamischer agiert das Korps im zivilen Bereich. Allerdings ist auch hier keine Restriktion durch den wirtschaftlichen Rahmen gegeben, da das Korps über Mittel verfügt, die ihm die Bundeswehr zuteilt. Mit den Auftritten des Heeresmusikkorps in den Gemeinden kommuniziert die Bundeswehr, dass sie auch den „Dienst“ als Musiker anbietet. Sie haben den Zweck *„auch Werbung für uns zu [dienen]. Denn die allgemeine Werbung der Bundeswehr greift nicht so für die Musik. Das müssen wir schon selbst machen“*⁴⁹⁰ So werden Konzerte von der Bundeswehr initiiert, die den Zweck der Rekrutierung von Soldaten verfolgen. Die Konstanz dieser Werbearbeit kann quantitativ in Form der Neuzugänge gemessen werden. An dieser Stelle sei erwähnt, dass es sich hierbei nicht nur um Eigenwerbung für die Bundeswehr und das Korps handelt. Mit den Auftritten wird auch Blasmusik vermittelt. In diesem Sinne spielt das Heeresmusikkorps für

⁴⁸⁸ vgl. MM, S. 25

⁴⁸⁹ ebd., S. 25

⁴⁹⁰ ebd., S. 22

den Musiksektor in Niedersachsen eine wichtige Rolle und hat hinsichtlich der dargelegten Mechanismen und Funktionsweisen seine Position mit dieser Arbeit gefunden. Hier geht es insbesondere um die Vermittlung von Blasmusik über Livemusik-Konzerte. Die Atmosphäre und das Vermittlungspotenzial über eine emotionale Bindung zur Musik in einem dafür ausgelegten Veranstaltungsraum lassen sich nur über ein Konzert wahrnehmen. *„Livemusik ist nun mal etwas anderes, denn eigentlich ist ja jede Musik, die irgendwo aufgenommen ist, keine Musik. Es ist ja nur die Erinnerung an diese Musik, denn Musik entsteht im Moment, das wissen wir als Musiker alle.“*⁴⁹¹

Auf dem Spielbrett des Musiksektors findet das Heeresmusikkorps hinsichtlich seiner dienstlichen Aktivitäten keinen Platz. Auch wenn es der Catnet der Blasmusik zugeordnet werden kann, findet das Handeln ausschließlich in dem eigenständigen Netzwerk der Bundeswehr seine Entsprechung. Dieses ist aufgrund seiner ausschließlich dienstlichen Beziehungsgeflechte in sich geschlossen ohne Kontakt zur zivilen musikalischen Praxis, nicht zuletzt deswegen, weil diese Auftritte immer auch den Aspekt der Rekrutierung verfolgen. Allerdings gibt es Berührungspunkte, denn über die musikalische Bildung und die zivilen Aktivitäten kommt es zu vertikalen Brokeragestrukturen, die den völlig strukturlosen Raum zwischen der Ebene der Bundeswehr und des Sektors überbrücken. Abbildung 20 stellt die Brokeragefunktion zwischen dem Netzwerk der Bundeswehr und dem Musiksektor schematisch dar. Zur Verdeutlichung wird das Raster des Spielbretts im dreidimensionalen Raum visualisiert. Das Fundament bildet die Ebene der Akteure, welches durch die Catnets segmentiert wird. Eine Ebene darüber werden die Netzwerkbildungsprozesse der Sozialen Formationen dargestellt. Das separate Netzwerk der Bundeswehr erscheint als eine weitere Ebene. Die schwarze Verbindungslinie vom Heeresmusikkorps zu einer Gemeinde in Niedersachsen bildet die Beziehung zwischen diesen beiden Institutionen ab, die das strukturelle Loch zwischen diesen beiden Netzwerkebenen überbrückt. Ein vertikales Brokerage kommt in dem Fall zustande, wenn die beiden Akteure an den Angelpunkten dieser Netzwerke, Heeresmusikkorps und Gemeinde als Institution des Musiksektors, gemeinsam ein Konzert in dieser Gemeinde veranstalten.

⁴⁹¹ MM, S. 8

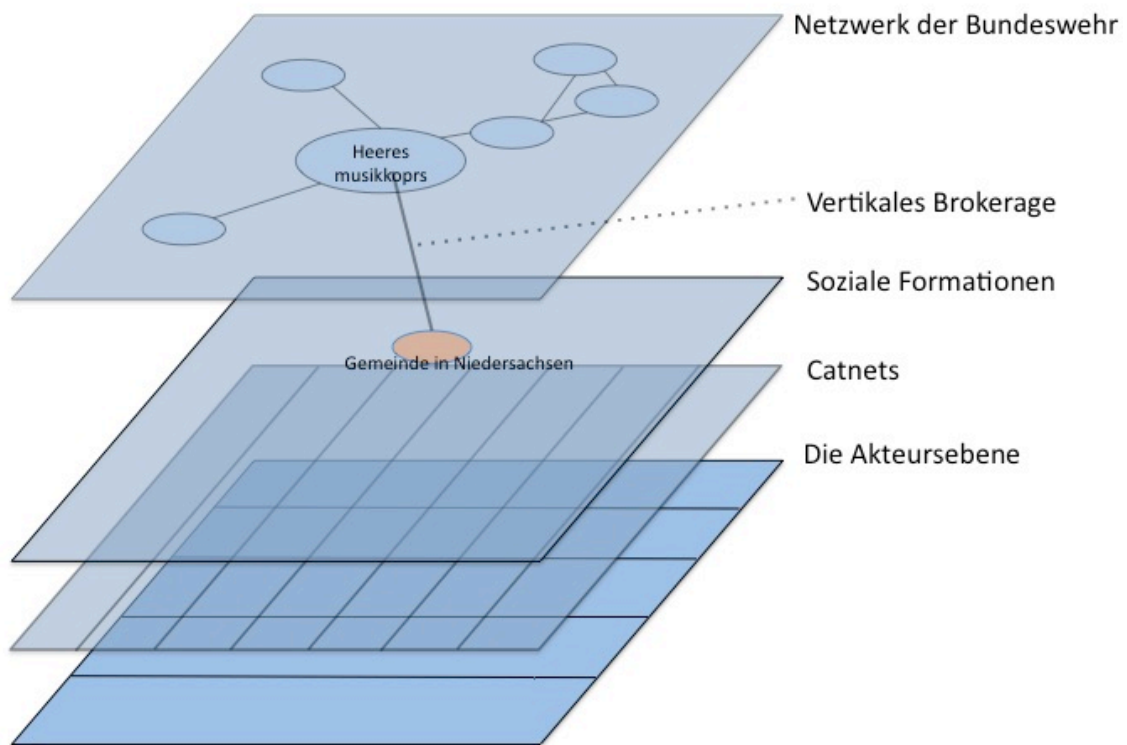


Abb. 20: Dreidimensionale schematische Darstellung des Spielbretts und des vertikalen Brokerages (Heeresmusikkorps)

Das Heeresmusikkorps ist scheinbar optimal in den Musiksektor eingebettet ist. Durch das hohe soziale Ambage haben sich die Strukturen gefestigt, was die Prozesse der Netzwerkbildung nicht zuletzt durch die Beeinflussung über indirekte Pfade⁴⁹² planbarer und transparenter gestaltet. Mit seinem Engagement im zivilen Bereich entsteht zudem unter den Gesichtspunkten der musikalischen Praxis ein Mehrwert für das gesamte Bundesland.

Dieser Status ist kritikwürdig und betrifft die Ambivalenz, die unter Begriff des Soldaten verstanden wird. Denn zum einen bedeutet dieser Umstand wie oben beschrieben, dass die Musiker besoldet werden, also über ein sicheres Einkommen verfügen. Zum anderen sind Soldaten aber auch Angehörige der Armee und somit zu einem gewissenhaften Dienst an der Waffe verpflichtet, auf den sie sich über die Vereidigung einlassen, was eine ethisch-moralische Konnotation der Stories zur Folge hat. Das Agieren im Sozialen Raum der Bundeswehr in Niedersachsen ist ohne ‚diszipliniertes‘ Verhalten nicht möglich, denn wenn die Absicht und Einstellungen der Soldaten von den Musikern nicht ge-

⁴⁹² Stegbauer [Zugriff 10.04.2015]

teilt werden, ist ein Arbeiten ohne eigenen Identitätsbruch nicht möglich. Bildlich würden sich die verlorenen Identitäten in einen Prozess des Footings stürzen, der in einer ergebnislosen Endlosschleife enden würde. Dieser Prozess kann durch die Disziplin der Arena weiter spezifiziert werden, denn die Bewertungsordnung der „Passgenauigkeit“ unterliegt dem Prozess der Selektion. Als kognitive Vorraussetzung für die Teilnahme am Musikkorps gibt es nur ein: „Ja, ich bin Soldat und mache Musik.“ Ein „Nein“ käme nicht in Frage. Die Aufgabe des Akteurs wird stark von dem Netzwerk der Bundeswehr beeinflusst, ein Handeln im Musiksektor erfolgt demgemäß nach den Gesetzmäßigkeiten der Bundeswehr und ist somit nur zum Teil als Funktionsweise oder Mechanismus des Musiksektors interpretierbar. Mit dieser Einordnung hinsichtlich des Heeresmusikkorps im Musiksektor wird der Standpunkt einer Sozialen Formation von Außen näher beschrieben, die durch ihr eigenes, sich selbst reproduzierendes Beziehungsgeflecht für die Vernetzungsprozesse in Niedersachsen eine spezielle Position einnimmt.

Die erwähnten Gründe für formale Netzwerkbildungen sind vielfältig und im allgemeinen Sprachgebrauch häufig mit Worten wie „Professionalisierung“ des Musiksektors, multilaterale „Synergieeffekte“ der Kooperationspartner oder für die „Sichtbarmachung“ der anscheinend sonst in Niedersachsen „unsichtbaren“ Akteure des Musiklebens beschrieben. Somit werden Netzwerkbildungen in ihrem Wirken als strukturelles Allheilmittel hochstilisiert und als „Medizin“ für die Bekämpfung jeglicher desolater Zustände im Musikleben Niedersachsens verwendet.

In diesem Kontext werden der Musiksektor und die verschiedenen Perspektiven seiner Akteure verdeutlicht, die jeweils eine spezifische Betrachtungsebene zulassen. In einem ersten Schritt wurde der Musiksektor in die Handlungsebene, die Akteursebene und die Ebene der Organisationen unterteilt. Mit den Beschreibungen des sozialen Ambages und der kulturellen Ambiguität wird die Ausgangssituation der Netzwerkbildungen in den Sozialen Formationen hinsichtlich der Kontingenzen und der sich daraus ergebenden Substanz von Strukturen beleuchtet. Es finden sich Netzwerktypen wie die Catnet oder die Netdom, denen die jeweils beschriebenen Funktionsweisen zugrunde liegen. Die Sozialen Formationen lassen sich vor allem bezüglich ihrer Mechanismen den verschiedenen Disziplinen zuordnen. Daraus ergeben sich mögliche Einbettungsstrategien der Akteure, deren Effektivität nicht zuletzt von dem Raum und den zeitlichen Aspekten beeinflusst wird. Ein differenzierter Blick auf die Netzwerkbildungsprozesse wird durch die genaue Betrachtungen der Beziehungen im Hinblick auf Macht, Vertrauen und Konstanz gegeben, woraus Rückschlüsse auf das Nutzverhalten in den gegebenen Strukturen von

den Akteuren gezogen werden können. Unter Verwendung dieser Instrumente lassen sich die Netzwerkbildungsprozesse im Musiksektor von Niedersachsen auf den verschiedenen Ebenen beschreiben, verstehen und analysieren und mit dem Spielbrett zudem visualisieren.

7.4 Ist eine optimale Netzwerkbildung möglich?

Netzwerkbildung ist kein Garant für eine multilaterale Nutzensteigerung aller Netzwerkakteure, was durch die gezeigte Abhängigkeit der Prozesse von den erwähnten Störfaktoren deutlich wird. Erschwert wird dieser Umstand durch den Flächenlandcharakter von Niedersachsen. So wie in Kapitel 5.3 für die Qualitätsstandards musikalischer Praxis auf dem Land als auch in Kapitel 5.2 für den Bereich der KMU beschrieben, bilden sich Strukturen in erster Linie in der Nähe urbaner Zentren. Netzwerkbildungen in der Region sind zumeist mit einem hohen Aufwand an einzubringenden Ressourcen verbunden. Selbst die auf den ersten Blick optimalen Voraussetzungen für Netzwerkbildungen, wie es in dem Abschnitt über das Heeresmusikkorps beschrieben wurde, sind nur bedingt (abgesehen von den ethisch-moralischen Identitätskonflikten und Limitationen im Hinblick auf Qualifizierung und Personalbedarf) als optimal für Netzwerkbildungen im Musiksektor von Niedersachsen beschreibbar. Denn das Heeresmusikkorps ist nur über das vertikale Brokerage in den Musiksektor eingebettet.

Aus institutioneller Perspektive sind die Kontaktstellen Musik⁴⁹³ ein weiteres Erfolg versprechendes Beispiel von Netzwerkbildung im Musiksektor. Der Einbettung der Kontaktstellen in ihr zumeist rurales Umfeld liegt die Idee zugrunde, verschiedene Netzwerktypen, die Disziplinen des Interface und der Councildisziplin in den Sozialen Formationen in Niedersachsen miteinander zu kombinieren und somit sowohl die sozialen als auch die qualitativen Aspekte der Netzwerkbildung zu berücksichtigen und eine Ausgewogenheit von Macht, Vertrauen und Nachhaltigkeit in den Strukturen von politischer Seite zu befördern. Die Kontaktstellen Musik werden in dieser Arbeit als eine innovative, dem Musiksektor in Niedersachsen angepasste Idee beschrieben. Aber warum ist nur ein kleiner Teil der Kontaktstellen heute noch aktiv, warum entstehen durch die Kontaktstellen keine regionspezifischen Programme, oder warum stellte sich

⁴⁹³ vgl. Kapitel 5.4

lediglich ein landesweites Festival⁴⁹⁴ heraus, das als ein erfolgreich eingeschätztes Vorzeigeprojekt der Arbeit der Kontaktstellen präsentiert wird? Seit dem Jahre 2011 „befinden sich die Kontaktstellen als Antragsteller um Projektmittel im direkten Wettbewerb mit anderen Disziplinen.“⁴⁹⁵ Dies bedeutet, dass es nun Strukturen gibt, die von den Kontaktstellen nicht genutzt werden können, da durch den Wettbewerb im politischen Rahmen ein Mehraufwand an Arbeit durch das Formulieren und Verwalten der Anträge entsteht, den nicht jede Kontaktstelle zu leisten vermag. Nach dem Strukturaufbau und mit dem Wegfall der Förderung sind nun Kreativität und die Motivation jeder Kontaktstelle gefordert, um neue innovative Konzepte für Niedersachsen zu formulieren. Die Fortführung des Kontaktstellen-Gedankens ist nun von dem individuellen Engagement der Kontaktstellen abhängig.⁴⁹⁶ Auch in der musikalischen Praxis lassen sich die Planungen der Kontaktstellen in verschiedenen Bereichen nicht umsetzen. So steht in der Studie des Musiklandes zu den Kontaktstellen geschrieben, dass musikbezogene „Vereinsstrukturen [...] vor Ort aufgegriffen und eingebunden [werden]. Ein unverwechselbares, regionalspezifisches Programm entsteht jedoch nicht [...]. Ebenso wenig wird zwischen kulturaffinen und -fernen Personen differenziert.“⁴⁹⁷ Dies lässt die Schlussfolgerung zu, dass nicht nur die Kontaktstellen die Strukturen zu nutzen wissen müssen, sondern auch das Publikum. Die Arbeit der Kontaktstellen kann die regionale Identität der unterschiedlichen Akteure und Sozialen Formationen nutzen und sie in die kulturelle Bildungsarbeit integrieren. So können auf der einen Seite Partizipationen an der dorfgemeinschaftsbezogenen Lebenswelt gewährleistet und lokale Traditionen berücksichtigt werden. Auf der anderen Seite wird Know-How über die transregionalen Strukturen in die Regionen transferiert, sodass die Netzwerke über die neuen „schwachen“ Beziehungen vorangetrieben werden können, und damit den Redundanzen sowohl auf musikpraktischer als auch auf politischer Seite entgegengewirkt werden kann. Mit dem Programm der Kontaktstellen können Wege geebnet werden, die für die zukünftige musikalische Praxis in ganz Niedersachsen positiv wirken können, denn auf die „Limitierungen“ der Breitenkultur wird aus Perspektive der Kontaktstellen eingegangen: „Breitenkultur muss erst noch durch die öffentliche Kulturförderung des Landes erschlossen werden; Breitenkultur braucht die Qualifikation von Multiplikatoren; Breitenkultur braucht Räume, die Kommunen, Kreise und Kirchen bereitstellen können; Breitenkultur braucht Strukturen der Ver-

⁴⁹⁴ Musikland Niedersachsen 2011, S. 29

⁴⁹⁵ Musikland Niedersachsen/Landesmusikrat Niedersachsen 2011, S. 4

⁴⁹⁶ vgl. ebd., S. 5

⁴⁹⁷ ebd., S. 14

netzung.⁴⁹⁸ Das Potential von Seiten der Praxis und der Theorie ist gegeben. Warum aber hat sich dieses Konzept nur in sehr ausgesuchten Regionen mit Ausnahme eines überregionalen Festivals etablieren können? Welche weiteren Schlussfolgerungen können von wissenschaftlicher Seite getroffen werden?

Die in der musikalischen Praxis verbreitete Meinung, dass Vernetzungen zu Synergieeffekten führen, die jedem Akteur einen gewissen Mehrwert verschaffen, lässt sich nicht nur in Bezug auf die Perspektive der Institutionen nicht halten. Wie in Kapitel 6.3 beschrieben, gibt es seitens des Publikums Bevölkerungsgruppen, die zumindest unter statistischen Gesichtspunkten weniger interessiert sind als andere. Wodurch zeichnen sich sinnvolle, effektive Netzbildungen aus? Eine weitere Frage, die sich an diese komplexe Sozialität in Netzbildungsprozessen anschließt, ist, wie dort die Transparenz und Übersichtlichkeit für die Netzwerkteilnehmer gewahrt bleiben können. Wie müssen Kommunikationsprozesse konstruiert sein, damit die Möglichkeiten der kulturellen Teilhabe auch ihre adressierten Rezipienten erreichen? Ist es möglich, dass sich der Musikakteur in Niedersachsen so in seinem Netzwerk positioniert, dass ihm alle Zugänge zu den Ressourcen im Netzwerk gewährleistet sind, oder kommt es durch die multiplexen Strukturen zu Störungen? Geht von diesen Prozessen eine Gefahr aus, die verschiedene Akteure an den „Rand des Netzwerks“ drückt, und es einmal mehr auf den Stärkeren, der sich in diesen Strukturen behaupten kann, ankommt, und dieser seinen Nutzen vor den Schwächeren weiter ausbaut? Gibt es Schattenseiten der viel gelobten Synergieeffekte? Und welche Kriterien sind für eine effektive Netzbildung von Bedeutung? Die generelle Hochschätzung von Netzwerken im Musiksektor von Niedersachsen ist also nur teilweise gerechtfertigt. Dieser Feststellung folgt die allgemein formulierte Frage: Wie viel Netzbildung ist optimal?

Netzbildungsprozesse sollen idealerweise mit einem Mehrnutzen aller beteiligten Akteure verbunden sein, jedoch wird durch das Einbringen der Ressourcen durch die Akteure in einem neuen Netzwerkkontext zugleich der Verzicht auf Ressourcen des Akteurs aus anderen Netzwerkkontexten vorausgesetzt. In der musikalischen Praxis befinden sich die Netzwerkteilnehmer in diesem Spannungsfeld. In dem letzten Abschnitt dieser Arbeit wird diese Tatsache exemplarisch am Beispiel Musik21 Niedersachsen beschrie-

⁴⁹⁸ Schneider 2014, S. 9

ben und im Anschluss auf den persönlichen Nutzen der jeweiligen Netzwerkteilnehmer eingegangen.

Das Projekt Musik21 Niedersachsen ist ein Beispiel für Netzwerkbildungsprozesse, die von dem Bereich der zivilgesellschaftlichen Akteure und der Institutionen der Politik beeinflusst sind. Mit dem Projekt wird ein Konzept zur Förderung der zeitgenössischen Musik in Niedersachsen umgesetzt, um eine Zukunftsorientierung zu ermöglichen. Diese wird auch aus Perspektive der Zivilgesellschaft so verstanden. *„Hier passiert (...) irgendwas, was letztendlich Gegenwart aufgreift und auch Gegenwart im Stande ist zu verändern. Dazu ist dieses Netzwerk gut.“*⁴⁹⁹ Es sind positiv konnotierte Netzwerk-Effekte eingetreten, die die Arbeitsbedingungen in bestimmten Bereichen für die Institutionen Neuer Musik in Niedersachsen für die Zukunft verbessert haben. *„Was wir gewonnen haben durch diese Netzwerkstruktur sind tatsächlich finanzielle Rahmenbedingungen und politische Aufmerksamkeit.“*⁵⁰⁰ Auch der politische Wille, der mit diesem Projekt umgesetzt werden sollte, gilt dem Zustandekommen einer Lobby, um der zeitgenössischen Musik mehr Sichtbarkeit zu geben.

Jedoch ist mit diesem Projekt ein Mehraufwand an Verwaltungsarbeit für die Ensembles aus der Perspektive der Zivilgesellschaft verbunden. Damit lässt sich die Frage, ob das Netzwerk für die Ensembles in jeder Hinsicht sinnvoll war, nicht eindeutig beantworten, da die Ensembles das Musizieren und die Produktion von Tonträgern als ihre zentrale Aufgabe betrachten. Nur durch die Konzentration auf die Hauptaufgaben bleibt Raum für innovative Prozesse in dem Interface der Ensemblearbeit, die letztendlich auch den Diskurs der zeitgenössischen Musik vorantreiben. *„Und wir haben viel geschafft was eben Laieneinbindung, Nachwuchs und so weiter [angeht], alles total wichtige Sachen. Aber ein Ensemble für zeitgenössische Musik ist noch ganz anders unterwegs. Und wenn soviel Mittel und Kräfte gebunden werden, um Netzwerk zu machen, bleiben zu wenig Ressourcen für letztendlich innovative und wirklich total kluge Sachen, die auf Erfahrungen sonst wo außerhalb des Netzwerks basieren, um die wieder mit reinbringen zu können.“*⁵⁰¹ Für eine Integration der Belange der Musiker scheint der politische Wille hinderlich, da die Politik teilweise eigenen Diskursen folgt, die mit der Mittelvergabe umgesetzt werden sollen. *„Jetzt müssen wir kulturell da hinterher, irgendwie dem entsprechen und Konzepte entwickeln.“*⁵⁰² Fazit der Arbeit im Spannungsfeld der Interfaces Politik und Zivilgesellschaft ist an dieser Stelle, dass Künstler sich nun mit Themen beschäftigen müssen, für

⁴⁹⁹ ZM, S. 2

⁵⁰⁰ ebd., S. 3

⁵⁰¹ ebd., S. 10

⁵⁰² ebd., S. 11

die sie nicht ausgebildet sind, um an Mittel zur Ausübung ihrer Kunst zu gelangen. An dieser Stelle wird bereits deutlich, dass Netzwerkbildungsprozesse hingegen der allgemeinen Meinung nicht für alle teilnehmenden Akteure ausschließlich positive Synergien erzeugen.

Für einen effektiven Strukturaufbau durch Akteure, die aktiv ihr Umfeld beobachten und Kooperationen und Netzwerke initiieren, die Wissen über die Strukturen im Musiksektor verbreiten, ist neben einem gezielten politischen Einfluss in Niedersachsen im gleichen Zuge auch die Fähigkeit der Akteure zum adäquaten Nutzen dieser Strukturen notwendig. In den Stories ist vor allem das ausgewogene Verhältnis der sich gegenseitig bedingenden Flows der Trias von Macht, Vertrauen und Konstanz für eine Professionalisierung des Musiklebens, für multilaterale Synergieeffekte oder die Sichtbarmachung verantwortlich. Auch das Nutzen dieser Strukturen ist ein Prozess, der in diesem Spannungsverhältnis entsteht. Diese Ausgewogenheit wird in der Regel permanent von den sie konstituierenden Parametern in Frage gestellt. Wenn sich das strukturelle Umfeld verändert, muss das Nutzen der Ressourcen angepasst werden. Ändern sich die Rahmenbedingungen, sei es durch ökonomische oder durch politische Faktoren, wird die Nutzung angepasst.

Die bloße Existenz von Strukturen, sei sie durch die Politik vorgegeben oder von der jeweiligen Organisation selbst etabliert, reicht nicht aus, damit es mit Sicherheit zu einer effektiven Netzwerkbildung kommt. Auch die Akteure müssen wissen, wie diese Strukturen zu nutzen sind.

Dabei können die Störfaktoren wie die Überstrukturiertheit in einigen Bereichen des Musiklebens verwirrend und kontraproduktiv sein und auf Seiten der Akteure und potentieller Antragsteller für Mittel aus dem politischen Rahmen für Unverständnis sorgen, da Fördergelder für den – in diesem Fall ineffektiven – Strukturaufbau verwertet wurden. Auf der anderen Seite fehlt es vielen Akteuren im Musikbereich an dem nötigen Know-How zur Geldakquise. Für das Musikleben aus Perspektive der Politik wäre es effektiver gewesen, nicht in neue Strukturen zu investieren, sondern die existierenden Strukturen zu kommunizieren, damit die Akteure in der Folge diese auch zu nutzen wissen. *„Vielleicht würde ich mir wünschen, dass genau für diese sehr große Zahl an Menschen, die sich vor allem im ländlichen Bereich so engagieren, dass für die durchschaubare-*

re Strukturen da sein würden, wo sie auch Kontakte kriegen können, sich vernetzen können, wissen können, wo kriege ich Gelder her für welches Projekt.“⁵⁰³

Wie optimale Netzwerkbildung aussähe oder ob optimale Netzwerkbildung möglich ist, wird situationspezifisch im Spannungsfeld von Macht, Vertrauen und Konzanz und unter Berücksichtigung des Spielbrettes, also im Raster der Catnets und Akteursebenen neu ausgehandelt. Auf der einen Seite lassen sich durch Identitäten und Kontrollbestrebungen die Ausgangslagen Sozialer Formationen ständig neu bestimmen und aus ihnen entspringen die Einbettungsstrategien, Kooperationsbemühungen und Netzwerkbildungen. Auf der anderen Seite ist der Nutzen von Netzwerken für die Akteure auch durch sie selbst bestimmt. Ihr Set an Stories bestimmt ihren Handlungsspielraum, um in den umgebenen Strukturen navigieren zu können. Netzwerkbildung ist ein kontinuierlicher, dynamischer Prozess, der sich selbstreferenziell und kontinuierlich weiterentwickelt, und zwar so lange, wie es Musik oder Musikliebhaber in Niedersachsen geben wird.

⁵⁰³ KM, S. 24

Literaturverzeichnis

Zur Theorie

Azarian, G. Reza 2005: *The General Sociology of Harrison C. White – Chaos and Order in Networks*. Basingstoke 2005

Becker, Howard S.: *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles/London. 2008

Bottero, W./Crossley, N.: 'Worlds, fields and networks: Becker, Bourdieu and the structures of social relations'. *Cultural Sociology*. 5(1). London 2011, S. 99-119

Breiger, Ronald: *Dualities of Culture and Structure: Seeing Through Cultural Holes*, in Fuhse, Jan/Mützel, Sophie (Hrsg.): *Relationale Soziologie – Zur kulturellen Wende der Netzwerkforschung*. Wiesbaden 2010, S. 37-47

Burt, Ronald S.: *Structural holes – The social structure of competition*. Cambridge 1992

Burt, Ronald: *Structural Holes and Good Ideas*, in *American Journal of Sociology*. 110(2). Chicago 2004, S. 349-399

Crossley, Nick: *Towards Relational Sociology*. London/New York 2011

Darity, William A.: *International Encyclopedia of the Social Sciences, 2nd Edition*. Detroit 2008

Diesner, Jana/Carley, Kathleen M.: *Extraktion relationaler Daten aus Texten*, in Stegbauer, Christian/Häußling, Roger (Hrsg.): *Handbuch Netzwerkforschung*, Wiesbaden 2010, S. 507-521

DiMaggio, Paul: *Nadel's Paradox Revisited: Relational and Cultural Aspects of Organizational Structure*, in Nohria, Nitin/Eccles, Robert G. (Hrsg.): *Networks and organizations – Structure, form, and action*. Boston 1992, S. 118-143

DiMaggio, Paul J. & Powell, Walter W.: *The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields*. *American Sociological Review* (48). Philadelphia 1983, S. 147-160.

Emirbayer, Mustafa: *Manifesto for a Relational Sociology*, in *The American Journal of Sociology*. 103(2). Chicago 1997, S. 281-317

Erlhofer, Sebastian: *Missing Data in der Netzwerkanalyse*, in Stegbauer, Christian (Hrsg.): *Netzwerkanalyse und Netzwerktheorie – Ein neues Paradigma in den Sozialwissenschaften*. Wiesbaden 2010, S. 251-260

Fuchs, Stephan: *Kulturelle Netzwerke – Zu einer relationalen Soziologie symbolischer Formen*, in Fuhse, Jan/ Mützel, Sophie (Hrsg.): *Relationale Soziologie – Zur kulturellen Wende der Netzwerkforschung*. Wiesbaden 2010, S. 49-68

Fuhse, Jan: *Kann ich dir vertrauen? Strukturbildung in dyadischen Sozialbeziehungen*. *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft*. 31(4). Wien 2002, S. 413-426

Fuhse, Jan: *Social Relationships between Communication, Network Structure, and Culture*, in Dépelteau, François/ Powell, Christopher (Hrsg.): *Applying Relational Sociology – Relations, Networks, and Society*. New York 2013, S. 181-206

Fuhse, Jan: *Systeme, Netzwerke, Identitäten. Die Konstitution sozialer Grenzziehungen am Beispiel amerikanischer Straßengangs*, SISS Schriftenreihe des Instituts für Sozialwissenschaften der Universität Stuttgart, Nr. 1. Stuttgart 2003

Fuhse, Jan: *Theorizing social networks: the relational sociology of and around Harrison White*, in *International Review of Sociology – Revue Internationale de Sociologie* 25(1). 2015, S. 15-44

Fuhse, Jan/Mützel, Sophie (Hrsg.): *Relationale Soziologie – Zur kulturellen Wende der Netzwerkforschung*. Wiesbaden 2010

Gamper, Markus/Reschke, Linda: *Soziale Netzwerkanalyse: Eine interdisziplinäre Erfolgsgeschichte*, in Gamper, Markus & Reschke, Linda (Hrsg.): *Knoten und Kanten: Soziale Netzwerkanalyse in Wirtschafts- und Migrationsforschung*. Bielefeld 2010, S. 13-51

Georg Simmel: *Soziologie der Sinne*, in *Die Neue Rundschau*, (2. Teil des Jahresbandes). 18(9). Berlin 1907, S. 1025-1036

Granovetter, Mark: *Economic Action and Social Structure. The Problem of Embeddedness*, in: *American Journal of Sociology* 91. Chicago 1985, S. 481-510

Granovetter, Mark: *Getting a Job A Study of Contacts and Careers*. Chicago 1974

Granovetter, Mark: *The Strengths of Weak Ties*, in *American Journal of Sociology*. 78(6). Chicago 1973, S. 1360-1380

Haas, Jessica/Mützel, Sophie: *Netzwerkanalyse und Netzwerktheorie in Deutschland – eine empirische Übersicht und theoretische Entwicklungspotentiale*, in Stegbauer, Christian (Hrsg.): *Netzwerkanalyse und Netzwerktheorie: Ein neues Paradigma in den Sozialwissenschaften*. Wiesbaden 2010, S. 49-65

Häußling, Roger: *Relationale Soziologie*, in Stegbauer, Christian/Häußling, Roger (Hrsg.): *Handbuch Netzwerkforschung*, Wiesbaden 2010, S. 63-89

Hauff, Volker (Hrsg.): *Unsere gemeinsame Zukunft. Der Brundtland Bericht der Weltkommission für Umwelt und Entwicklung*. Greven 1987

Hepp, Andreas: *Netzwerk und Kultur*, in: Stegbauer, Christian/Häußling, Roger (Hrsg.): *Handbuch Netzwerkforschung*, Wiesbaden 2010, S. 227-237

Hollstein, Betina: *Qualitative Methoden und Mixed-Method-Designs*, in Stegbauer, Christian/Häußling, Roger (Hrsg.): *Handbuch Netzwerkforschung*. Wiesbaden 2010, S. 459-470

Holzer, Boris: *Netzwerke*, Bielefeld 2006

Holzer, Boris: *Netzwerktheorie*, in Kneer, Georg/Schroer, Markus (Hrsg.): *Handbuch soziologische Theorien*. Wiesbaden 2009, S. 253-277

Holzer, Boris: *Vom Graphen zur Gesellschaft – Analyse und Theorie sozialer Netzwerke*, in Gamper, Markus/ Reschke, Linda (Hrsg.): *Knoten und Kanten – Soziale Netzwerkanalyse in Wirtschafts- und Migrationsforschung*. Bielefeld 2010, S. 77-95

Jansen, Dorothea: *Einführung in die Netzwerkanalyse – Grundlagen, Methoden, Forschungsbeispiele*. Wiesbaden 2006

Kadushin, Charles: *Understanding Social Networks – Theories, Concepts and Findings*. New York 2012

Korte, Hermann: *Einführung in die Geschichte der Soziologie*. o. O. 2006

Kühn, Thomas: *Soziale Netzwerke im Fokus von qualitativen Sekundäranalysen – Am Beispiel einer Studie zur Biografiegestaltung junger Erwachsener*, in Hollstein, Bettina/Straus, Florian (Hrsg.): *Qualitative Netzwerkanalyse – Konzepte, Methoden, Anwendungen*. Wiesbaden 2006, S. 391-415

Lange, Bastian: *Die Räume der Kreativszenen – Culturepreneurs und ihre Orte in Berlin*. Bielefeld 2007

Mützel, Sophie/Fuhse, Jan: *Einleitung zur Relationalen Soziologie. Grundgedanken, Entwicklungslinien und transatlantische Brückenschläge*, in Fuhse, Jan/Mützel, Sophie (Hrsg.): *Relationale Soziologie – Zur kulturellen Wende der Netzwerkforschung*. Wiesbaden 2010, S. 7-35

Padgett, John F./Powell, Walter W. (Hrsg.): *The Emergence of Organizations and Markets*. Princeton 2012

Padgett, John F./Ansell, Christopher K.: *Robust Action and the Rise of the Medici – 1400 - 1434*, in *The American journal of sociology* 98(6). 1993, S. 1259-1319

Raab, Jörg: *Der „Harvard Breakthrough“*, in Stegbauer, Christian/Häußling, Roger (Hrsg.): *Handbuch Netzwerkforschung*. Wiesbaden 2010, S. 29-39

Schmitt, Marco: *Trennen und Verbinden – Soziologische Untersuchungen zur Theorie des Gedächtnisses*. Wiesbaden 2009

Schmitt, Marco/Fuhse, Jan: *Zu Aktualität von Harrison White – Einführung in sein Werk*. Wiesbaden 2015

Schnegg, Michael: *Die Wurzeln der Netzwerkforschung*, in Stegbauer, Christian/Häußling, Roger (Hrsg.): *Handbuch Netzwerkforschung*. Wiesbaden 2010, S. 21-29

Schnegg, Michael/Lang, Hartmut: *Netzwerkanalyse – eine praxisorientierte Einführung*, in Schnegg, Michael/Lang, Hartmut (Hrsg.): *Methoden der Ethnografie*. Heft 1. o. O. 2002, S. 7-55

Sennett, Richard: *Together – The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*. New Haven/London. 2012

Sennett, Richard: *Zusammenarbeit – Was unsere Gesellschaft zusammenhält*. München 2014

Snijders, Tom A. B.: *Transitivity and Triads*. Oxford 2012

Simmel, Georg: *Grundfragen der Soziologie. (Individuum und Gesellschaft)*. Berlin/New York 1984

Simmel, Georg: *Über sociale Differenzierung*. Leipzig 1890

Stegbauer, Christian: *Reziprozität – Einführung in soziale Formen der Gegenseitigkeit*. Wiesbaden 2011

Stegbauer, Christian: *Weak and Strong Ties – Freundschaft aus netzwerktheoretischer Perspektive*, in Stegbauer, Christian (Hrsg.): *Netzwerkanalyse und Netzwerktheorie – Ein neues Paradigma in den Sozialwissenschaften*. Wiesbaden 2010, S. 105-119

Wassermann, Stanley/Faust, Katherine: *Social Network Analysis – Methods and Applications*. New York 2009

Wellmann, Barry: *Structural Analysis: From Method and Metaphor to Theory and Substance*, in Wellmann, Barry/Berkowitz S. D. (Hrsg.): *Social Structures – A Network Approach*. Cambridge 1988, S. 19 -62

White, Harrison C.: *Identity and control – A structural Theory of Social Action*. Princeton 1992

White, Harrison C./Godart, Frédéric C./Thiemann, Matthias: *Turning Points and the Space of Possibles: A Relational Perspective on the Different Forms of Uncertainty*, in Dépelteau, Francois/Powell, Christopher (Hrsg.): *Applying Relational Sociology – Relations, Networks, and Society*. New York. 2013, S. 137-154

Wiese, Leopold von: *System der Allgemeinen Soziologie als Lehre von den sozialen Prozessen und den sozialen Gebilden der Menschen (Beziehungslehre)*. München/Leipzig 1933

Zur Methode

Bergmann, Jörg R.: *Ethnomethodologie*, in Flick, Uwe/von Kardorff, Ernst/Steinke, Ines (Hrsg.): *Qualitative Forschung – Ein Handbuch*, Hamburg 2009, S. 118-136

Denzin, Norman K./Lincoln, Yvonna S. (Hrsg.): *The Landscape of Qualitative Research*. Thousand Oaks 2013

Diaz-Bone, Rainer: *Gibt es eine qualitative Netzwerkanalyse?*, in Review Essay im Forum: *Qualitative Sozialforschung* Volume 8, No. 1, Art. 28 Januar 2007, zu Hollstein, Bettina/Straus, Florian (Hrsg.): *Qualitative Netzwerkanalyse. Konzepte, Methoden, Anwendungen*. Wiesbaden 2006

Flick, Uwe: *Konstruktivismus*, in Flick, Uwe/von Kardorff, Ernst/Steinke, Ines: *Qualitative Forschung – Ein Handbuch*. Hamburg 2009, S. 150-164

Flick, Uwe: *Qualitative Forschung – Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg 2000

- Flick, Uwe: *Qualitative Sozialforschung – Eine Einführung*. Reinbek bei Hamburg 2007
- Flick, Uwe/Kardoff, Ernst v./Steinke, Ines: *Was ist Qualitative Forschung? Einleitung und Überblick*, in Flick, Uwe/von Kardoff, Ernst/Steinke, Ines (Hrsg.): *Qualitative Forschung – Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg 2009, S. 13-30
- Flick, Uwe/von Kardoff, Ernst/Heiner Keupp/von Rosenstiel, Lutz/Wolff, Stephan (Hrsg.): *Handbuch Qualitative Sozialforschung – Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen*. Weinheim 1995
- Helfferich, Cornelia: *Die Qualität qualitativer Daten – Manual für die Durchführung qualitativer Interviews*. Wiesbaden 2009
- Hoffmann-Riem, Christa.: *Die Sozialforschung einer interpretativen Soziologie – Der Datengewinn*, in Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 32, Köln 1980, S. 339-372
- Hollstein, Bettina: *Qualitative Methoden und Netzwerkanalyse – ein Widerspruch?*, in Hollstein, Bettina/Straus, Florian (Hrsg.): *Qualitative Netzwerkanalyse – Konzepte, Methoden, Anwendungen*. Wiesbaden 2006, S. 11-35
- Hollstein, Bettina: *Qualitative Approaches*, in Scott, John/Carrington, Peter J. (Hrsg.): *The SAGE handbook of social network analysis*. London 2011, S. 404-417
- Hollstein, Bettina: *Qualitative Methoden und Mixed-Method-Designs*, in Stegbauer, Christian/Häußling, Roger (Hrsg.): *Handbuch Netzwerkforschung*, Wiesbaden 2010, S. 459-471
- Lamnek, Siegfried: *Qualitative Sozialforschung – Lehrbuch*. Weinheim/Basel 2005
- Lüdke, Hartmut: *Beobachtung in Haft*, Henning/ Kordes, Hagen (Hrsg.): *Enzyklopädie Erziehungswissenschaft, Bd 2: Methoden der Erziehungs- und Bildungsforschung*. Stuttgart 1984, S. 313-323
- Peper, Robert: *Netzwerke in kulturpolitischen Veränderungsprozessen – Eine Analyse am Beispiel der Stiftung Historische Museen Hamburg*. Wiesbaden 2016
- Schlehe, Judith: *Formen qualitativer ethnographischer Interviews*, in Beer, Bettina (Hrsg.): *Methoden und Techniken der Feldforschung*. Berlin 2003, S. 71-95
- Strauss, Anselm L.: *Grundlagen qualitativer Sozialforschung – Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung*. München 1998
- Thomas, William Isaac: *The Methodology of Behaviour Study*, in Thomas, William Isaac/Thomas, Dorothy Swaine: *The child in America – Behavior problems and programs*. New York 1928, S. 553-576
- Tilly, Charles: *Stories, Identities, and Political Change*. Oxford 2002
- Zembylas, Tasos/ Tschmuck, Peter (Hrsg.): *Kulturbetriebsforschung. Ansätze und Perspektiven der Kulturbetriebslehre*. Wiesbaden 2006

Literatur, Studien und Berichte zum Musiksektor von Niedersachsen

Bundesministerium für Wirtschaft und Energie: *Monitoring zu ausgewählten wirtschaftlichen Eckdaten der Kultur- und Kreativwirtschaft 2013 – Kurzfassung*. Berlin 2014

Deutscher Bundestag (Hrsg.): *Kultur in Deutschland – Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages*. Berlin 2008

Ermert, Karl: *Ehrenamt in der Musikkultur*, in Forschungsberichte des Instituts für musikpädagogische Forschung – Ergebnisse einer empirischen Untersuchung zu Motiven, Bedingungen und Perspektiven freiwillig gemeinnütziger Tätigkeit im Laienmusikwesen Niedersachsens. Bd. 11. Hannover 1999

Europäische Kommission (Hrsg.): *Die neue KMU-Definition – Benutzerhandbuch und Erklärung*. o. O. 2006

Götzky, Doreen: *Kulturpolitik in ländlichen Räumen – Eine Untersuchung von Akteuren, Strategien und Diskursen am Beispiel des Landes Niedersachsen*. Hildesheim 2012

ICG culturplan Unternehmensberatung: *Auswirkungen des demografischen Wandels auf die kulturellen Einrichtungen in ländlichen Räumen*. Gutachten im Auftrag des Bundesministeriums des Inneren. Berlin 2010

Initiative Musik (Hrsg.): *Spielstättenporträt 2010/11 – Befragung der Situation von Musik-Spielstätten in Deutschland*. Berlin 2011

Kemmelmeyer, Karl-Jürgen: *Zukunft der Musikberufe – Dokumentation des Expertenkongresses Rheinsberg 9. bis 11. März 2007*. Hannover 2009

Kegler, Beate: *Ganz nah dran – Der ländliche Raum zwischen Breitenkultur und Soziokultur*, in Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Weißbuch Breitenkultur – Kulturpolitische Kartografie eines Gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel von Niedersachsen*. Hildesheim 2014, S. 57-81

Keuchel, Susanne/Hill, Anja: *Kulturmonitoring Niedersachsen*. Bonn 2012

Keuchel, Susanne/Renz, Thomas (Hrsg.): *Report Kirche und Musik – Eine empirische Analyse der Situation von kirchenmusikalisch Tätigen in der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannovers*. Köln 2016

Keuchel/Graf: *Kulturforschung Südniedersachsen*, Sankt Augustin 2011

Küspert, Jasmin: *Kunsteinrichtungen im ländlichen Raum – Geographische Aspekte künstlerischer Einrichtungen abseits ihrer kernstädtischen Traditionsstandorte*. Bamberg 2011

Landesbetrieb für Statistik und Kommunikationstechnologie Niedersachsen: *Niedersachsen-Monitor 2013*, Hannover 2013

Landesmusikrat Niedersachsen (Hrsg.): *Kontaktstellen Musik im Landesmusikrat Niedersachsen – Eine Bestandsaufnahme nach 5 Jahren*. Hannover 2006

Landesmusikrat Niedersachsen e. V.: *Musikentwicklungsplan für Niedersachsen*. Hannover 2014

Lüdke, Markus: *Musikalische Mindestbreiten – Plädoyer für eine musikalische Grundversorgung*, in Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Weißbuch Breitenkultur – Kulturpolitische Kartografie eines Gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel von Niedersachsen*. Hildesheim 2014, S. 105-113

Musikland Niedersachsen (Hrsg.): *Musik an allen Orten – Festivals im Musikland Niedersachsen*, Hannover 2012

Musikland Niedersachsen/Landesmusikrat Niedersachsen (Hrsg.): *Regionale Netzwerke im Musikland Niedersachsen – Zum Status quo der Kontaktstellen Musik*. Hannover 2011

Niedersächsisches Ministerium für Wirtschaft, Arbeit und Verkehr: *Monitoring zu ausgewählten wirtschaftlichen Eckdaten der Kultur- und Kreativwirtschaft 2014 – Kurzfassung*. Köln 2015

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (Hrsg.): *Musikfestivals in Niedersachsen*. Hannover 2002

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (Hrsg.): *Kulturbericht 2013/2014*. Hannover 2014

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (Hrsg.): *Kulturbericht Niedersachsen 2010*. Hannover 2011

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (Hrsg.): *Datenreport: Kulturberufe in Niedersachsen 2012 – Ein empirischer Überblick über die Lage und Perspektive der Künstler- und Kulturberufe und ihrer Kulturmärkte*. Hannover 2013

Nuissl, Ekkehard: *Netzwerkbildung und Regionalentwicklung* in Hanft, Anke (Hrsg.): *Studienreihe Bildungs- und Wissenschaftsmanagement*. Band 12. Münster 2010

Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Weißbuch Breitenkultur – Kulturpolitische Kartografie eines gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel des Landes Niedersachsen*. Hildesheim 2014

Schneider, Wolfgang: *Kultur von allen? – Beschreibungen von Breitenkultur*, in Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Weißbuch Breitenkultur – Kulturpolitische Kartografie eines Gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel von Niedersachsen*. Hildesheim 2014, S. 15-37

Schwencke, Olaf (Hrsg.): *Kulturdiskurs Niedersachsen – Erwartungen an eine Kulturpolitik in einem Flächenland*. Loccumer Protokolle 27/1992

Sermersheim, Björn: *Blasmusik in Deutschland – Erscheinungsformen und Strukturen*. Hannover 2008

Statistische Ämter des Bundes und der Länder (Hrsg.): *Kulturfinanzbericht 2003*. Wiesbaden 2004

Statistische Ämter des Bundes und der Länder (Hrsg.): *Kulturfinanzbericht 2012*. Wiesbaden 2012

Tiedemann, Tim: *Posaunen für Niedersachsen – Die breitenkulturelle Arbeit der evangelischen Landeskirche*, in Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Weißbuch Breitenkultur – Kulturpolitische Kartografie eines Gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel von Niedersachsen*. Hildesheim 2014, S. 179-183

TNS Infratest Sozialforschung: *Zivilgesellschaft und freiwilliges Engagement in Niedersachsen 1999-2004-2009 – Landesstudie 2009 Freiwilligensurvey*. Niedersachsen. München 2010

Werner, Stefan: *Stadtentwicklung – Machtverhältnisse und Beteiligung im Prozessraum*. Wiesbaden 2012

Quellen aus dem Internet

Zur Theorie und Methode

Bernhard, Stefan: *Identitätskonstruktionen in narrativen Interviews – Ein Operationalisierungsvorschlag im Anschluss an die relationale Netzwerktheorie*, online in *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*. 15(3), Art. 1, o. O. 2014: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs140311> [Zugriff 12.11.2016]

Brocchi, Davide: *Die kulturelle Dimension der Nachhaltigkeit*, online http://davidebrocchi.eu/wp-content/uploads/2013/08/2007_dimension_nachhaltigkeit.pdf [Zugriff 21.11.2016]

Dabiri, Gloria/Helten, Dörte: *Psychologie und Internet – Psychologische Grundlagenstudie zum Phänomen Internet Relay Chat. Qualitative Analyse der Bedeutungsschwerpunkte für die Anwender*. Berlin 1998, online <http://userpage.fu-berlin.de/chlor/methode.html> [Zugriff 28.02.2014]

Granovetter, Mark: *The concept of Embeddedness*, online <http://www.youtube.com/watch?v=KXGbCjzmm2M> [Zugriff 10.03.2015]

Little, Daniel: *Social Embeddedness*. o. O. 2012, online <http://understandingsociety.blogspot.de/2012/07/social-embeddedness.html> [Zugriff 14.08.2015]

Produktwebseite des Programms MAXQDA, online <http://www.maxqda.de> [Zugriff 14.10.2016]

Schulenberg, Kerstin: *Vernetzen ohne sich zu verheddern – Netzwerkprofile und Qualitätsstandards. Ein praktischer Leitfaden zum Aufbau von Netzwerken*, online http://www.dialog-im-mittelpunkt.de/pdf/vernetzen_ohne_sich_zu_verheddern.pdf [Zugriff 21.08.2015]

Stegbauer, Christian: *Weak and Strong Ties – Freundschaft aus netzwerktheoretischer Perspektive*, online <http://www.soz.uni-frankfurt.de/Netzwerktagung/Stegbauer-Freundschaften.pdf> [Zugriff 10.04.2015]

Universität Augsburg: *Qualitative Sozialforschung*, online <http://qsf.e-learning.imb-uni-augsburg.de/book/export/html/503> [Zugriff 13.10.2014]

Universität Rostock: *Geschichte und Entwicklungslinien der Qualitativen Forschung*, online http://www.phf.uni-rostock.de/fileadmin/PHF/Graduiertenzentrum/-Methodenworkshop/Qualitative_Methoden/Wensierski_Geschichte_Qualitative_Forschung.pdf [Zugriff 24.02.2014]

Zu Musikakteuren und -netzwerken in Niedersachsen

Deutsche UNESCO-Kommission: *Creative Cities Network*, online <https://www.unesco.de/kultur/kreativwirtschaft/creative-cities.html> [Zugriff 01.10.2015]

Ermert, Karl: »*Musik und Musikmachen gehören zu meinem Leben*« *Motive, Einstellungen und Bedürfnisse von Ehrenamtlichen (nicht nur) in der Laienmusik*, online <http://www.kupoge.de/ifk/ehrenamt/musik/musik1.htm> [Zugriff 09.06.2015]

Evangelisch-Lutherische Landeskirche Hannover: *Posaunenchoere*, online <https://www.landeskirche-hannovers.de/evlka-de/wir-fuer-sie/feiern/musik-und-kultur/posaunenchoere> [Zugriff 07.09.2015]

Evangelische Studentinnen und Studentengemeinde Hannover: *Posaunenchor*, online <http://www.esg-posaunenchor.de> [Zugriff 07.09.2015]

Feuerwehr-Musikwesen im Landesfeuerwehrverband Niedersachsen e. V.: *Richtlinien*, online http://daten2.verwaltungsportal.de/dateien/seitengenerator/-feuerwehrmusik_richtlinie_nds.pdf [Zugriff 25.05.2015]

Freiwillige Feuerwehr Gartow: *Logo der Feuerwehr*, online http://www.feuerwehrgartow.de/html/____impressum.html [Zugriff 15.10.2015]

Gesellschaft der Freunde des Morgenland Festivals Osnabrück: *Kontakt*, online <http://www.morgenland-freunde.com/index.php?cat=Kontakt> [Zugriff 09.06.2015]

Heinen-Kljajić, Gabriele: *Land unterstützt Landesmusikrat und Landesmusikakademie mit rund 1,17 Millionen Euro im Jahr*, online: <http://www.mwk.niedersachsen.de/startseite/service/presseinformationen/land-unterstuetzt-landesmusikrat-und-landesmusikakademie-mit-rund-117-millionen-euro-im-jahr--129413.html> [Zugriff 21.11.2014]

Landesfeuerwehrverband Niedersachsen e. V.: *Feuerwehrmusik in Niedersachsen*, online <http://www.lfv-nds.de/fachbereiche/feuerwehrmusik/> [Zugriff 24.06.2015]

Landesfeuerwehrverband Niedersachsen e. V.: *Funktionsträger in der Feuerwehrmusik*, online <http://www.lfv-nds.de/funktionstraeger-in-der-feuerwehrmusik/> [Zugriff 25.06.2015]

Landesfeuerwehrverband Niedersachsen e. V.: *Strukturen*, online <http://www.lfv-nds.de/strukturen/> [Zugriff 07.08.2015]

Landesverband niedersächsischer Musikschulen: *Was sind Musikschulen*, online <http://musikschulen-niedersachsen.de/musikschulen/musikschulen.html> [Zugriff 16.06.2015]

Liebig, Stefan: *Ehrenamt für die Musik vor großen Herausforderungen*, online <http://www.kupoge.de/ifk/ehrenamt/musik/musik.htm>, [Zugriff 09.06.2015]

Nashville Linedancers Hannover: *Informationen rund um das Linedancing*, online <http://www.nashville-linedancers-hannover.de> [Zugriff 07.09.2015]

Neue Presse Hannover: *Statistik – Immer mehr Singles in Niedersachsen* (vom 20.11.2011), online <http://www.neuepresse.de/Nachrichten/Panorama/Uebersicht/-Immer-mehr-Singles-in-Niedersachsen> [Zugriff 04.06.2015]

Niedersächsisches Chorfestival: *Kleine Leute – bunte Lieder*, online <http://kleineleute-buntelieder.de> [Zugriff 04.32.2016]

Portal der Region und der Landeshauptstadt Hannover: *UNESCO City of Music – Musikstadt Hannover*, online <http://www.hannover.de/Kultur-Freizeit/Bühnen,-Musik,-Literatur/Auszeichnungen-und-Ehrungen/UNESCO-City-of-Music/Musikstadt-Hannover> [Zugriff 01.10.2015]

Portal des Landes Niedersachsen: *Bürgerschaftliches Engagement und Ehrenamt in Niedersachsen*, online http://www.niedersachsen.de/portal/live.php?navigation_id=-6830&article_id=19956&psmand=1000 [Zugriff 07.04.2016]

Pullman City Harz: *Home of Cowboys and Country Music*, online <http://www.westernstadt-im-harz.de> [Zugriff 04.06.2015]

Verband evangelischer Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusikerin der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannovers e.V.: *Umfrage – Kirche und Musik*, online <http://kirchenmusikerverband-hannover.de/kirchenmusiker-umfrage/> [Zugriff 02.10.2015]

Webseite der Initiative Musik: <http://initiative-musik.de/eigenprojekte/musikatlas/-niedersachsen.html> [Zugriff 07.04.2016]

Webseite der LAG Rock in Niedersachsen e. V.: *Popmusik für Niedersachsen*, online <http://www.lagrock.de/wir-ueber-uns> [Zugriff 15.10.2015]

Webseite der Niedersächsischen Musiktage: *Portrait*, online <http://www.musiktage.de/de/portrait> [Zugriff 17.06.2015]

Webseite der Sommerlichen Musiktage Hitzacker: *Sponsoren*, online <http://musiktage-hitzacker.de/foerderer-und-partner/sponsoren/> [Zugriff 23.08.2015]

Webseite der Sommerlichen Musiktage Hitzacker: *Trägerverein – Bürgerschaftlichen Engagement und Freude am Festival!*, online <http://musiktage-hitzacker.de/-traegerverein/> [Zugriff 09.06.2015]

Webseite der Sommerlichen Musiktage Hitzacker: *Urlaub in Hitzacker und Umgebung – Das Wendland und der Naturpark Elbhöhen-Wendland. Ein Urlaubsparadies für Natur-, Kultur- und Musikliebhaber*, online <http://musiktage-hitzacker.de/karten-u-service/urlaub-in-hitzacker/> [Zugriff 09.06.2015]

Webseite der Stiftung Niedersachsen: *Joseph Joachim Violinwettbewerb – Zu Gast in Niedersachsen*, online <http://www.jjv-hannover.de/de/zgin> [Zugriff 17.06.2015]

Webseite des Landesmusikrats Niedersachsen: <http://www.landesmusikrat-niedersachsen.de/index.php/ueber-uns/taetigkeitsberichte> [Zugriff 26.08.2016]

Webseite des Musiklands Niedersachsen: *Festivalland Niedersachsen*, online <http://www.musikland-niedersachsen.de/geschaeftsstelle/presse/pressemeldungen/-2015/03/04/festivalland-niedersachsen/> [Zugriff 05.04.2015]

Webseite des Musiklands Niedersachsen: *Modellprojekt VISION KIRCHENMUSIK startet am Wochenende*, online <http://www.musikland-niedersachsen.de/musikland-blog/beitrag/2015/02/05/modellprojekt-vision-kirchenmusik-startet-am-wochenende/> [Zugriff 28.10.2016]

Webseite des Musiklands Niedersachsen: *Vision und Ziele – Musik machen, Musik erleben, sich engagieren für Musik*, online <http://www.musikland-niedersachsen.de/geschaeftsstelle/ziele/> [Zugriff 10.04.2015]

Webseite des Musiklands Niedersachsen: *Vision und Ziele – Musik machen, Musik erleben, sich engagieren für Musik*, online <http://www.musikland-niedersachsen.de/geschaeftsstelle/ziele/> [Zugriff 10.04.2015]

Webseite des Musiklands Niedersachsen: *Startseite*, online <http://www.musikland-niedersachsen.de> [Zugriff 26.08.2016]

Webseite des Netzwerks Neue Musik: *Archiv*, online <http://www.netzwerkneuemusik.de/> [Zugriff 07.10.2014]

Webseite von Musik21 Niedersachsen: *Musik21 – Niedersächsische Gesellschaft für Neue Musik e. V.*, online <http://www.Musik21Niedersachsen.de/informationen/verein/> [Zugriff 05.06.2015]

Webseite von Opus 112: *Das sinfonische Blasorchester der Feuerwehr Hannover*, online <http://www.opus112.de/über-uns/> [Zugriff 07.09.2015]

Weitgefächerter Überblick zur Musikszene Hannovers: <http://www.musikszene-hannover.de> [Zugriff 15.11.2016]

Zu den politiknahen Institutionen und Förderinstitutionen in Niedersachsen

Arbeitsgemeinschaft der Landschaften und Landschaftsverbände in Niedersachsen: *Regionale Kulturförderung in Niedersachsen*, online <http://www.allvin.de> [Zugriff 01.10.2015]

Leuphana Universität Lüneburg: *Das Konvergenzgebiet des Innovations-Inkubators*, online <http://www.leuphana.de/umgang-mit-heterogenitaet/forschungsprojekte/innovations-inkubator.html> [Zugriff 10.04.2015]

Leuphana Universität Lüneburg: *Innovations-Inkubator Lüneburg – Mit Wissenschaft die Region stärken*, online <http://www.leuphana.de/partner/regional.html> [Zugriff 10.04.2015]

Lüneburgischer Landschaftsverband: *Kulturförderung*, online
<http://www.lueneburgischer-landschaftsverband.de/kulturfoerderung/regionalmittel.html> [Zugriff 15.06.2015]

Webseite der Niedersächsischen Sparkassenstiftung: *Die niedersächsischen Sparkassen*, online http://www.nsk.de/nsks/ueber_uns/sparkassen/ [Zugriff 15.06.2015]

Webseite der Niedersächsischen Sparkassenstiftung: *Musik*, online
<http://www.nsk.de/nsks/musik/> [Zugriff 14.10.2016]

Webseite der Niedersächsischen Sparkassenstiftung: *Wer, wie was? Fördermittel von der Niedersächsischen Sparkassenstiftung*, online <http://www.nsk.de/uuid/-929d53fc61f44f39aa8f6dad3da006b> [Zugriff 15.10.2015]

Webseite der Niedersächsischen Staatskanzlei: *EFRE und ESF*, online
http://www.stk.niedersachsen.de/startseite/themen/regionale_landesentwicklung_und_eufoerderung/eufoerderung/efre_esf/efre-und-esf-124140.html [Zugriff 26.08.2016]

Webseite der Stiftung Niedersachsen: *Förderphilosophie*, online
<http://www.stnds.de/de/antragstellung/foerderphilosophie> [Zugriff 20.11.2013]

Webseite der Stiftung Niedersachsen: *Programme*, online <http://www.stnds.de/de/was-wir-foerdern/programme> [Zugriff 15.10.2015]

Webseite der Stiftung Niedersachsen: *Über die Stiftung*, online
<http://www.stnds.de/de/ueber-uns/ueber-die-stiftung/satzung> [Zugriff 01.07.2015]

Webseite des Niedersächsischen Ministeriums für Wirtschaft Arbeit und Verkehr: *Kultur- und Kreativwirtschaft*, online http://www.mw.niedersachsen.de/portal/live.php?navigation_id=5522&article_id=15251&psmand=18 [Zugriff 27.4.2016]

Webseite des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur: *Kulturpolitik und Kulturentwicklungskonzept – Kooperation von Hochschulen und Kultureinrichtungen*, online http://www.mwk.niedersachsen.de/startseite/themen/kultur/-kulturpolitik_und_kulturentwicklungskonzept_kek/kooperationen_von_hochschulen_und_kultureinrichtungen/kooperationen-von-hochschulen-und-kultureinrichtungen-133289.html [Zugriff 03.09.2015]

Webseite des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur: *Kultur- und Kreativwirtschaft in Niedersachsen – Kulturschaffende und Kreative stärken Niedersachsen*, online http://www.mwk.niedersachsen.de/themen/kultur/-kulturentwicklungskonzept_niedersachsen_kek/kultur_und_kreativwirtschaft_niedersachsen/kultur--und-kreativwirtschaft-in-niedersachsen-132003.html [Zugriff 03.07.2015]

Webseite des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur: *Kultur in Niedersachsen*, online http://www.mwk.niedersachsen.de/portal/live.php?navigation_id=6269&article_id=19109&psmand=19 [Zugriff 27.04.2016]

Webseite des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur: *Breitenkultur, Ehrenamt und Termine – Stärkung des freiwilligen Engagements*, online
http://www.mwk.niedersachsen.de/portal/live.php?navigation_id=33624&article_id=118565&psmand=19 [Zugriff 29.04.2016]

Zu den Programmen und den Institutionen musikalischer Bildung in Niedersachsen

HAUPTSACHE:MUSIK Niedersachsen: *Förderung der Zusammenarbeit zwischen schulischer Musikpädagogik und außerschulischen Institutionen der Musikkultur*, online <http://www.hauptsache-musik.org> [Zugriff 04.09.2015]

Kontaktstelle Musik der Region Braunschweig: *Arbeitsgemeinschaft der Kontaktstellen Musik in Niedersachsen*, online <http://www.kontaktstelle-musik.de/ksm/service/143010100000214074.html> [Zugriff 02.07.2015]

Landesverband Niedersächsischer Musikschulen: *Was sind Musikschulen*, online <http://musikschulen-niedersachsen.de/musikschulen/musikschulen.html> [Zugriff 16.06.15]

Webseite der Landesvereinigung Kultureller Jugendbildung: *LKJ-Portal*, online www.lkjnds.de [Zugriff 03.09.2015]

Webseite des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur: *Presseinformationen – Land setzt Fachbeirat Kulturelle Bildung ein*, online <http://www.mwk.niedersachsen.de/aktuelles/presseinformationen/land-setzt-fachbeirat-kulturelle-bildung-ein-136033.html>, [Zugriff 03.09.2015]

Webseite des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur: *Land setzt Fachbeirat Kulturelle Bildung ein*, online <http://www.mwk.niedersachsen.de/aktuelles/presseinformationen/land-setzt-fachbeirat-kulturelle-bildung-ein-136033.html> [Zugriff 03.09.2015]

Webseite der Stiftung Niedersachsen zum von ihr geförderten Studiengang „musik.welt – Kulturelle Diversität in der musikalischen Bildung: *Musik.Welt@Niedersachsen*, online <http://www.stnds.de/de/was-wir-foerdern/programme/musik-welt> [Zugriff 10.11.2016]

Wir machen die Musik!: *Das Musikalisierungsprogramm für alle Kinder in Niedersachsen*, online <http://www.wirmachendiemusik.de> [Zugriff 16.06.2015]

Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Abbildungen	Seite
Abb. 1: Eigene Systematische Darstellung des Zusammenhangs von Metatheorie, Theorie, Methodik und Empirie	34
Abb. 2: Screenshot zur Darstellung der EDV-basierten Arbeitsweise mit MAXQDA	40
Abb. 3: Eigene Darstellung der für diese Arbeit relevanten Elemente eines Netzwerks	56
Abb. 4: Die 16 Typisierungen von Triaden.....	58
Abb. 5: Eigene schematische Darstellung einer Beziehung	84
Abb. 6: Musikkultur – ein interdependentes System.....	88
Abb. 7: Beispiel zu möglichen Vernetzungsstrukturen einer Kontaktstelle Musik	125
Abb. 8: Verteilung der Kontaktstellen Musik in den Landkreisen und Städten Niedersachsens.....	126
Abb. 9: Eigene Darstellung des Wirkungszusammenhangs in der Transformation von Musik21 Niedersachsen.....	133
Abb. 10: Eigene Darstellung des Wirkungszusammenhangs Sozialer Formationen in Bezug auf zeitliche Perspektive und Wirkungsradius	134
Abb. 11: Eigene Darstellung einer Triade im Musiksektor	142
Abb. 12: Eigene Darstellung des Brokerage zwischen Landes-, Bundes- und internationaler Ebene.....	143
Abb. 13: Eigene Darstellung der im Zuge der Analyse aus den empirischen Daten abgeleiteten Catnets des Musiksektors von Niedersachsen	151
Abb. 14: Eigene Darstellung der Catnets mit entsprechenden Beispielen ihrer Institutionen im Musiksektor.....	153
Abb. 15: Eigene Darstellung der Spielbrettmatrix.....	155
Abb. 16: Eigene Darstellung der Positionen des Musiklands Niedersachsen auf dem Spielbrett.....	156
Abb. 17: Eigene Darstellung der Spielbrettmatrix mit Sozialen Formationen	159
Abb. 18: Eigene Darstellung zweier Strategien eines Ensembles im Musiksektor	160
Abb. 19: Eigene Darstellung der Restrukturierung des Beziehungsgeflechts um das Center for World Music.....	175
Abb. 20: Dreidimensionale schematische Darstellung des Spielbretts und des vertikalen Brokerages	186

Tabellen

Tab. 1: Skizzierung der inhaltsanalytischen Schritte im Kodierprozess.....	38
Tab. 2: Funktionen der Interviewpartner.....	45
Tab. 3: Kulturausgaben der Gemeinde.....	108

Anhang

- I) Der Fragebogen zu den teilstrukturierten Interviews
- II) Die Transkriptionen der Interviews

.

I) Fragebogen zu den teilstrukturierten Interviews

Institution:

Daten zur Person:

Name:

Ausbildung:

Alter:

Voriger Beruf:

Wohnort:

Aktueller Beruf:

Geschlecht:

Leitfrage:

Ich untersuche den Kulturellen Sektor Niedersachsens hinsichtlich seiner Struktur.

Erzählen Sie mir bitte etwas über Ihre alltägliche Arbeit. Z. B. mit wem haben Sie häufig in welchen Zusammenhängen zu tun?

Ergänzungsfragen:

Welche Personen oder Institutionen kontaktieren Sie am häufigsten und wer kontaktiert Sie am häufigsten und aus welchen Gründen? Beschreiben Sie bitte die verschiedenen Arten ihrer Zusammenarbeit mit anderen Personen und Institutionen.

Welchen Einfluss haben diese Personen oder Institutionen auf Ihre Arbeit? Warum?

Gibt es Arten der Zusammenarbeit, die eher hinderlich für Ihre Arbeit sind? Warum? Bzw. welche Kooperationen bringen Ihnen etwas in Ihrer Arbeit? Warum?

Gibt es Rahmenbedingungen (z. B. rechtliche, politische, finanzielle, inhaltliche Zielsetzungen etc.) im Umfeld Ihrer Institution, die Ihre Arbeit erschweren oder befördern? In welcher Weise?

Was würden Sie sich im Hinblick auf diese Rahmenbedingungen für die Zukunft wünschen?

Gibt es Schnittstellen zwischen Ihren beruflichen und Ihren privaten Kontakten beispielsweise in Ihrer privaten Freizeitgestaltung?

Was fällt Ihnen sonst noch zur Struktur des kulturellen Sektors in Niedersachsen ein?

II) Die Transkriptionen der Interviews

Funktion der Interviewpartner in Nds.	Kürzel	Geführt am
Leitung einer vernetzenden Musikinstitution und Repräsentant des Nds. Ministeriums für Wissenschaft und Kultur	V	12.12.2012
Geschäftsführer einer städtischen Musikinstitution	GF	18.02.2012
Vorstandsmitglied eines Musikfestivals der klassischen Musik	F	18.02.2013
Geschäftsführer einer KMU im Musikbereich	KMU	19.02.2013
Ensembleleiter im Bereich der zeitgenössischen Musik	ZM	16.04.2013
Hochschulprofessor im Musikbereich	HSM	11.10.2013
Vertreter des Feuerwehrmusikwesens	FW	19.01.2014
Booker im Bereich der populären Musik	B	28.02.2014
Line-Dance DJ	DJ	02.03.2014
Vertreter der Militärmusik	MM	27.04.2014
Vertreter der Kirchenmusik in Niedersachsen	KM	24.06.2014

Leiter einer vernetzenden Musikinstitution und Repräsentant des MWK (V)

E: Ich untersuche den Kulturellen Sektor in Niedersachsen hinsichtlich seiner Struktur und ich würde mich freuen, wenn Du mir erzählen könntest, wie Deine tägliche Arbeit aussieht. Anders ausgedrückt: mit wem hast Du häufig in welchen Zusammenhängen zu tun?

A: Mir kommen gerade ganz viele Punkte in den Sinn. Wenn Du mich nach meiner Tagesarbeit fragst, dann denke ich direkt an heute ...

E: Dann erzähl doch mal?

A: ... wie läuft der Tag ab und in erster Linie besteht er aus Kommunikation auf den unterschiedlichsten Kanälen: Zum Beispiel Telefonate oder Unterlagen, die ich fertig schreiben muss oder eine E-Mail. Heute Morgen in der Früh habe ich meinen ersten Kontakt mit dem Büro gehabt – wie jeden morgen - und wir haben überlegt, wer heute auf der Tagesliste steht. In dem Fall war es die (...) Marketing Gesellschaft in Niedersachsen, für die wir gerade ein neues Produkt vorbereiten. Und wir haben überlegt, wer wen anspricht, also mit welchen Inhalten und was unser Ziel dabei ist. Das war eins meiner ersten Telefonate heute Morgen, das mach ich immer – weil wir recht unterschiedliche Tageszeiten hier haben – direkt mit der Webredaktion. Die ist ab 8 Uhr da. Das ist mein erster Anruf im Büro jeden Morgen, mit der Frage erstens, wie es besetzt ist und zweitens, was ansteht? Wie können wir unseren Tag durchplanen.

Meine zweite Aktion war dann mit Förderern zu kommunizieren. In dem Fall die (...) mit dem Verwaltungsleiter, weil jetzt gerade vor dem Ende diesen Jahres die Haushaltsaufstellung für das nächste Jahr ganz essenziell ist und da muss man sich über viele, ganz verschiedene Punkte austauschen: konkrete Zahlen aber auch personalrechtliche Sachen und was so was betrifft. Das war mein zweiter Punkt. ...

Mit wem hab ich heute noch Kontakt gehabt? Dann haben verschiedene Leute aus der Kulturszene angerufen, z.B. “---“ vom (...) hat vorhin angerufen. Wir haben auch fördertechnische Sachen beraten, weil wir uns aber auch das nächste Mal sehen, nämlich nächsten Montag. Wir treffen uns öfters – öfters heißt bei mir alle drei Monate –, um einen Tag mal Inhalte zu besprechen, Ideen auszutauschen. Eigentlich hat das eine Funktion wie ein Sounding Board. Sowohl von uns aus, aber auch vor allen Dingen von „-
--,, ..

E: Was für ein Board ist das?

A: Sounding Board. Den Begriff hat „----“, (Mitarbeiterin) geprägt, weil wir uns irgendwann mal überlegt haben, warum Leute mit uns sprechen, egal wer jetzt. Sie hatte dabei ein sehr gutes Argument, was auch viele Leute indirekt bestätigt haben:

Es gibt wenig Menschen, also auch Institutionen, an die man ohne Vorbehalte herantreten kann mit einer Idee, die jetzt noch nicht fertig ist, zum Beispiel für ein künstlerisches Projekt, oder mit was auch immer für einem Vorhaben. Denn von den meisten Leuten möchte man Geld haben und erzählt ihnen deswegen nicht alle Details, vor allem nicht ... oder erzählt sie sehr zielgerichtet, sagen wir mal so. Die Botschaft ist diese: ich mach Dir das Projekt schmackhaft, weil ich denke, dass es gut ist und ich von Dir Geld brauche, oder Förderung oder was auch immer ... irgendeine Bedarfshaltung ist dann da. Das beeinflusst die Erzählung ganz stark.

Zu uns kommen die Leute in einem viel früheren Stadium, oder ganz oft zu mir, wenn die Idee noch gar nicht fertig ist ... wenn die Idee knapp vor der Geburt steht und dann reden wir einfach darüber, denn das Musikland ist kein künstlerischer Konkurrent.

Das hat man ja häufig unter Künstlern, dass sie ihr nächstes Repertoire oder Programm gar nicht mit Kollegen besprechen, weil sie dann Angst haben, dass derjenige das Konzept klaut und es irgendwo selbst einreicht.

E: Mal kurz eine persönliche Frage - Du bist ja wirklich mittendrin – Hast Du von einem Konzeptklau schon mal was mitbekommen?

A: Ja, mir ist es auch selbst schon passiert. Ich finde das bis zu einem gewissen Punkt gar nicht schlimm. Ich wäre da nie so piefig: Wir haben zum Beispiel mal eine Konferenz gemacht zum Thema (...) im Jahr 2011. Das war mein erstes Jahr hier. Und der (...) hat genau dieselbe Konferenz mit genau denselben Referenten ein Jahr später gemacht. Das konnte man sozusagen eins zu eins ablesen. Die haben sich nicht nur Inspiration geholt, sondern eins zu eins übertragen.

E: Wo sitzt der (...)?

Leiter einer vernetzenden Musikinstitution und Repräsentant des MWK (V)

A: In Berlin, das ist mein neuer Arbeitgeber ... mit dem muss ich das noch mal besprechen ... Ich fand das nicht weiter schlimm, da wir die Ersten waren und die Konferenz so nicht noch einmal gemacht hätten.

E: Das ehrt Euch eigentlich

A: Das hab ich mir auch gedacht und blöd ist eine Situation wenn Du künstlerisch arbeitest – das Projekt noch nicht zur Aufführung gebracht hast - und vor Deiner Uraufführung von jemanden anders gemacht wird. Das ist doof und das kann ich mir auch richtig vorstellen, dass das einen nicht unbedingt erfreut.

Ansonsten finde ich Nachmachen... also eine gute Kopie ist auch was wert. Wenn jemand anderes damit ein anderes Publikum bekommt. In Niedersachsen ist genügend Platz da, kann man sagen. Wenn man was in Ostfriesland macht, kann es unter Umständen auch im Harz funktionieren. Die nehmen sich nicht gegenseitig Publikum weg.

E: Man kann so was auch planen. Ich habe jetzt gerade an Konzerte gedacht. Man probt nur einmal und spielt dann mehrere Konzerte in unterschiedlichen Städten.

A: Da verdienst Du als Ensemble mehrfach dran, wenn man rein monetär denkt. Das ist gut. Aber wenn das ein anderes Ensemble macht, dann bekommen die natürlich die Honorare. Von daher ist das ein zweischneidiges Schwert. Ich sage ja immer: Wir müssen schneller sein.

E: Das ist doch ein tolles Motto.(...)

Welche Personen oder Institutionen kontaktierst Du am häufigsten und wer kontaktiert Dich am häufigsten und aus welchen Gründen? Beschreibe bitte verschiedene Arten der Zusammenarbeit mit anderen Personen oder Institutionen. Bitte nun globaler beschreiben. ...Noch eine Frage zuvor: War der heutige Tag ein typischer Tag?

A: Nee, dafür war er zu ruhig. Wirklich. Er war zu sehr von mir selbst getaktet und beeinflusst. Normalerweise ist das nicht so. Also gestern zum Beispiel ... ich komm gleich zum Globalen ...

Die häufigste Institution, die ich spreche ist die (...) und zwar auf unterschiedlichsten Ebenen. Im Augenblick sehr viel mit der Spitze, also mit dem Generalsekretär (...) und

Leiter einer vernetzenden Musikinstitution und Repräsentant des MWK (V)

dem Verwaltungsdirektor Herrn (...), weil es eben um die Haushaltsaufstellung geht. Und das hat sich auch dieses Jahr ziemlich stark durchgezogen, weil wir eine GmbH gegründet haben. Da sind viel juristische Fragen, finanzielle Fragen, machttechnische Fragen und kommunikative Fragen, die damit verbunden sind. Das ist für mich der wichtigste Partner gewesen und ist es weiterhin; auch auf fachlicher Ebene. Also zum Beispiel mit Frau (...) habe ich zumindest einmal die Woche zu tun. Das sind dann inhaltliche Fragen, weniger juristische, über konkrete Projekte in Niedersachsen. Also das ist die Institution, mit der wir am häufigsten kommunizieren. Dann kommt eigentlich ziemlich schnell danach so ein Mix. Also wenn man versucht das global zu betrachten, aus ganz unterschiedlichen, also alles Musikakteure, Musikmacher, weniger Förderinstitutionen. Also natürlich haben wir auch Kontakt zur (...) und den Anderen... und mit dem (...) usw. usf. Mit denen haben wir auch relativ viel zu tun, aber die würde ich dann mittlerweile an dritter Stelle sehen. An zweiter Stelle ist so eine Wolke an Leuten, die einen eigenen Veranstaltungsort haben, oder Festival „---“, zum Beispiel von den internationalen Musikfest. Also solche Leute rufen hier echt oft an und wollen dann - was ich gerade beschrieben habe - eine Idee haben oder sprechen oder einen Rat. Ganz oft geht Rat auch in ganz praktischen Fragen bis hin zu..., weiß ich nicht, „an wen kann ich meine Weihnachts-CD senden?“ So Fragen, die man sich sonst nicht zu fragen traut, ich glaube, die stellt man uns, und wo man keine Angst hat, dass es eine inhaltliche oder finanzielle Konsequenz hat. Das würde ich schon an zweiter Stelle sehen.

Die erste Stelle ist bedingt durch die (...), dadurch dass wir eine Gesellschaft der (...) sind natürlich eh. Ich bin auch fast täglich drüben in der (...) – mittlerweile - das war vorher auch nicht so. Weil wir einfach unglaublich viele juristische Fragen zu klären haben, das ist einfach institutioneller Kram.

E: Das hat mit dem jetzigen Zeitpunkt zu tun. Wenn wir uns Hannover und Niedersachsen nun kartografisch vorstellen. Hannover ist ja ziemlich im Zentrum gelegen. Würdest Du sagen, dass diese Kontakte, die Du aktiv ansprichst oder von den Du angerufen wirst, hin zur Peripherie weniger werden, also bündelt sich das in Hannover selbst und wird es weniger auf dem Land oder kann man da überhaupt keine Präferenz feststellen?

A: Doch kann man schon. In Hannover sind schon die meisten Kontakte, weil hier auch das politische Zentrum ist. Auch auf der politischen Ebene bekommen wir einige

Leiter einer vernetzenden Musikinstitution und Repräsentant des MWK (V)

Anfragen. Und auch mit vielen Verbänden arbeiten wir zusammen. Zum Beispiel mit dem Verband der Musikschulen oder Kreativwirtschaftsberater oder so. Die haben natürlich alle ihren Sitz in der Landeshauptstadt und von daher bündelt sich das hier schon. Muss man schon sagen. Und ansonsten kann ich den Unterschied zwischen Stadt und Land nicht feststellen. Es verteilt sich - wenn ich so auf die Karte gucke. Es verteilt sich. Auch im Süden von Niedersachsen haben wir mittlerweile sehr sehr gute Kontakte, auch in ganz abgelegenen Gebieten, und auch Ostfriesland, Osnabrück.

Ich würde sagen, dass es fast flächig verteilt ist, bis auf, also es gibt ein paar blinde Flecken oder weiße Flecken. Da ist natürlich der Westen und der äußerste Osten. Das sind schon die Grenzregionen in Führungsstrichen. Da sind nicht so viele Kontakte, die wir haben, glaub ich.

E: Aber das Kulturleben spielt dort eine genauso wichtige Rolle wie im Norden oder im Süden?

A: Davon gehe ich jetzt mal aus. Das kenn ich so nicht. Wir müssen mal gucken. Also ich habe Dir jetzt alle Kontakte beschrieben, die im Tagesgeschäft vorkommen und die beschreiben ja nicht alles. Zum Beispiel, wenn wir Konzerte besuchen oder so was. Das ist ja auch eine Form von Kontakt. Und in der (...), das ist von Mai bis Mitte, Ende Oktober sind wir auch superviel unterwegs und teilen uns das hier auch auf und das ist dann wirklich flächendeckend. Da gucken wir das alle Regionen abgereist werden, beziehungsweise welche Region wir noch nicht haben, wo uns noch Kontakte fehlen.

Da gehen wir strategisch vor und gucken sozusagen, wie teilen wir uns auf die verschiedenen Festivals. Aber auch da sind Hannover und der Osnabrücker Raum da sehr präsent.

E: Hat das einen Grund warum?

A: Wegen der Festivallandschaft. Da ist Musica Viva, da ist Morgenland, da war und ist YEAH, da ist eine lebendige Kunst- und Musikschule.

E: Hast Du eine Hypothese wie das da entstanden ist?

A: Nein.

E: Mich interessiert noch, ob es Arten der Zusammenarbeit gibt, die für Dich eher hinderlich sind, also Kontakte, die Dich aufhalten, also negativ sind und warum. Und welche Kooperationen bringen Dir was für Deine Arbeit?

A: Fangen wir mal mit den positiven an. Also eine Kooperation ist immer dann gut, also funktioniert immer dann gut, wenn sie auf Augenhöhe stattfindet. Also wenn ich das Gefühl habe, hier sitzt jetzt gerade nicht jemand, der nur „Abziehen“ will – ich formuliere es jetzt mal ganz lax – und dass man hier nicht aus politischen Gründen sitzt, das finde ich immer wichtig. Es gibt zum Beispiel die Form, dass dann, oder nicht die Form, das ist falsch. Es gibt den Punkt, dass manche Leute hinterher ihre Anträge an ich weiß nicht wen ranschreiben: Empfehlung von (...), obwohl in Anführungsstrichen sie hier zum Beratungsgespräch waren, es waren keine Empfehlungen. Darum geht's hier auch gar nicht, um irgendwelche Empfehlungen auszutauschen.

Sondern es geht darum, einen Weg zu besprechen und dann wirklich konstruktiv in die Details reinzugehen. In dem Augenblick ist für mich ein Gespräch gut. Das kann dann auch zwei Stunden dauern von mir aus, obwohl ich immer so Studentaktsachen habe, damit ich natürlich viele Kontakte pro Tag auch schaffe. Das wäre dann gut, wenn man dann inhaltlich in die Tiefe reingehen kann. Man einen gemeinsamen Nenner findet, um gemeinsam weiter zu denken. Genauso betrifft das Kooperationen, also eigene Projekte. Also wenn wir jetzt mit Peppermint Park zusammengearbeitet haben in diesem Jahr, hat es deshalb funktioniert, weil die uns ernst genommen haben und andersrum auch. Mit anderen Partnern hat das nicht so gut geklappt, weil wir so ein Feigenblatt zum Beispiel waren, oder - weil es für die wichtig war, das sie das Logo oben drauf haben – wo es nicht mit echtem Leben gefüllt war.

Und es muss ein Kooperationspartner sein für uns, der - also wir arbeiten relativ schnell - dass hat aber auch negative Folgen, dass wir versuchen relativ viel zu machen, also manchmal kommen wir an der einen oder anderen Stelle mit der Geschwindigkeit nicht hinterher und es muss ein Kooperationspartner sein, der da drauf flexibel reagieren kann.

Wenn ich einen Kooperationspartner habe, der erstmal 3500 Gremien bemühen muss, bevor er zu irgendeiner Entscheidung kommt und dann auch unflexibel in dieser Struktur ist, passt das mit dem (...) nicht zusammen.

Leiter einer vernetzenden Musikinstitution und Repräsentant des MWK (V)

Die Frage ist, ob sich in Zukunft das (...) ändern muss, um dann auf deren Bedürfnisse und Kommunikationsarten einzugehen, aber das – ich will das gar nicht werten – ist auf jeden Fall ein Hindernis.

Gespräche, die mir nichts bringen, oder die mich hindern, sind definitiv Gespräche über Nichtigkeiten. So was habe ich oft, also gerade (...) So, das raubt mir Arbeitszeit. Und die Frage ist, ob man so was konstruktiver organisieren kann. Ob man sagen kann: OK, was ist der eigentliche Punkt, der hier eine Rolle spielt.

Dann sind es oft Scheingefechte, die da ausgetragen werden, wo es meistens auch gar nicht um das (...) geht, ja, sondern um irgendetwas anderes. So was ist für mich eine extrem hinderliche Kommunikation. Also, wo Arbeitszeit gebunden wird auf Details, die absolut nicht notwendig sind. Aus meiner Sicht natürlich nicht. Aus Sicht des (...) schon und wo ein Einigungsprozess nur sehr schwer möglich ist.

E: Ja, die Frage ist super beantwortet. Und gibt es Rahmenbedingungen, zum Beispiel rechtliche, politische, finanzielle oder inhaltliche im Umfeld Deiner Institution, die Deine Arbeit erschweren oder befördern und in welcher Weise. Das kann ruhig global beantwortet werden.

A: So ganz verstehe ich die Frage nicht, also Du fragst nach Rahmenbedingungen finanzieller ... Also die Arbeit oder die Kommunikation?

E: Also ich glaube, da Du Kommunikation mit Struktur, also mit den „Ties/Beziehungen“ gleichgesetzt hast, ist das eine Frage, die eindeutig auf die Kommunikation hindeutet. Weiter gedacht auf die Verbindung zwischen Dir und anderen Punkten oder Identitäten in diesem Netzwerk.

A: Also auch hier wieder vorab positiv begonnen. Was für uns definitiv also unser Kerngeschäft ist, ist ja Kommunikation eigentlich. Was uns definitiv hilft, ist, dass wir eine mittelfristige Finanzierung haben. D.h. dass ich Personal vorhalten kann, was eben nicht nur ein Jahr angestellt ist, oder irgendwie so was, sondern dass eben für unser Kerngeschäft, die Beratung und die Kommunikation und auch Projekt aufsetzen, oder wie auch immer, dass das dieselben Köpfe sind und dass die Köpfe sich (weiter)entwickeln können.

Das ist wichtig, weil

E: synchron

A: Ja, und die müssen ja sozusagen,... Also wir haben uns hier sehr genau aufgeteilt, wer an welche Zielgruppen herangeht oder welches Segment in Anführungsstrichen er betreut. Das braucht ja Vertrauen in solchen kommunikativen Beziehungen und die müssen wachsen und das geht nicht, wenn Du Projektpersonal hast. Also die mittelfristige Finanzierung hilft uns extrem. Die GmbH-Form muss man jetzt abwarten. Ich betrachte die grundsätzlich positiv.

E: Was war das für ein Projekt?

A: Ein Projekt der (...). Wir waren also keine juristische Person, sondern ein Projekt der (...) und dadurch haben wir jetzt eine ganz andere Sicherheit, eine ganz andere Grundstruktur, mit der wir handeln können.

E: Kannst Du kurz noch zwei, drei Vorteile stichpunktartig nennen.

A: Ja, von der GmbH. Als erstes – finde ich - war das die beste Form, uns auszugründen, also überhaupt eine Form zu geben. Eine andere Form wäre ja zum Beispiel der eingetragene Verein. Also überhaupt der Punkt einer Gründung einer Institution, weil, da wird man auch nicht so schnell wieder weggemacht, oder liquidiert, je nachdem.

Der zweite Punkt ist: Wir sind jetzt wirtschaftlich handlungsfähig. Das ist für uns, für das (...), für das Potential, was es hat, extrem wichtig. Das fasst man unter Ausgründen eines wirtschaftlichen Zweckbetriebs. Und es sind bestimmte Geschäftsroutinen, die eingeführt werden, die zu einer Professionalisierung einer Institution extrem beitragen. Die Außenwirkung ist eine ganz andere. Ich meine nicht nur Niedersachsen, sondern vor allen Dingen die bundesweite. Das ist schon interessant, welche Wirkung das hat.

Und – jetzt sag ich mal aus Förderersicht – ist es gut, dass man Verantwortung verteilt, nämlich finanzieller Natur. Im Verein ist ja der Vorstand selbst persönlich haftbar. Das ist in einer GmbH nicht so. Und man hat andere Bilanzpflichten. Das heißt, Du bildest ganz anderes transparent Deinen Haushalt ab. Und ich glaube, da haben wir mit der GmbH eine gute Form gefunden und jetzt Gott sei Dank, an Geschäftsroutinen alles einmal durchgespielt, das ist gut.

Leiter einer vernetzenden Musikinstitution und Repräsentant des MWK (V)

Du hast noch gefragt, was erleichtert das noch. Wir errichten gerade noch ein Customer Relationship Management Tool, wo wir genau das tun, wo wir versuchen das Netzwerk, das in unseren Köpfen ist und was durch persönliche Beziehungen gewachsen ist usw. zu systematisieren. Wir versuchen, unsere gesamten Geschäftsprozesse einmal durchzudenken. Welche Kommunikation haben wir mit wem und welche Defizite haben wir da zum Beispiel, und das dann durch eine eigens programmierte Software abzubilden. So dass wir noch viel stärker und zielgerichteter...

E: Mindmaps

A: Nee, Du musst Dir das vorstellen wie ein Kundenmanagementsystem. Das ist Adressmanagementsoftware, aber damit kann man nicht nur einen Serienbrief drucken, sondern es sagt Dir zum Beispiel, wenn (...) beispielsweise ein Gespräch mit einem Festivalmacher in Sachen Musikvermittlung geführt hat, das trägt sie dann ein und gleichzeitig wird geprüft, ob er für uns auch interessant für den Festivalmachertag ist. Oder, der (...) hat dann und dann sein Festival, also Wiedervorlage, vorher anrufen, hingehen oder was auch immer. Bei der Vielzahl an Kontakten, die wir haben, ich sag man ungefähr 2000 aktive Kontakte, das ist relativ viel für ein Team von drei oder vier Leuten muss so was professionalisiert werden. Und das ist eine technische Hilfe und eine finanzielle, denn das ist ein Pro Bono-Projekt. Wir arbeiten mit einer Agentur zusammen. Und worauf ich gespannt bin, wie sich das in Zukunft für das (...) entwickelt. Da bin ich ja neidisch drauf, dass die jetzt dieses Tool haben.

E: Und was würdest Du Dir im Hinblick auf die Rahmenbedingungen für die Zukunft wünschen?

A: Also ich würde mir wünschen, dass die Geschäftsstelle noch systematischer vorgeht, viel systematischer in ihren Kundenkontakten in Führungsstrichen. Dass sie wirklich den Anspruch weiterverfolgt, die professionelle Musikwelt komplett abzudecken. Das heißt, dass man sich immer wieder fragen muss: Wen hat man gerade nicht im Radar und warum nicht und wie kommen wir dahin. Ich würde mir wünschen, dass die (...) dafür ihren inhaltlichen Spielraum behält und nicht durch andere Punkte wie zum Beispiel finanzielle oder politische Interessen sozusagen in deren Haftung genommen wird und dadurch in ihrer Arbeit zu sehr beeinflusst wird.

Ich finde schon, dass es eine gute Beziehung und auch eine inhaltliche Beziehung zwischen dem Förderer und der (...) geben muss. Aber es ist wichtig, dass es austariert ist und dass es nicht übergewichtet wird.

E: Auch da wieder gleichwertige Kooperationspartner.

A: Ja, auch wieder das. Das ist mein Schlagwort gerade. Das sage ich gerade überall. Ja, das sind eigentlich meine Hauptwünsche.

E: Gibt es Schnittstellen zwischen Deinen beruflichen und Deinen privaten Kontakten? Beispielsweise in Deiner privaten Freizeitgestaltung?

A: Private Freizeitgestaltung, davon habe ich gerade nicht so viel von. Da gibt es viele Schnittstellen. Das ist tatsächlich so, das war jetzt eigentlich kein Scherz.

E: Du wohnst ja in (...) und arbeitest im Kulturellen Sektor Niedersachsens. Schwappt die Freizeit in Richtung Niedersachsen über. Das Du die Freizeit hier zum Beispiel mit Kooperationspartnern oder sonstigen guten Kontakten gestaltest?

A: Ich muss ehrlich gesagt sagen, dass meine letzten zwei Jahre so waren, genau andersrum. Wenn ich hier bin, bin ich Profi und hier habe ich keine privaten Kontakte in dem Sinne und ich betrachte sie auch nicht so. Es gibt natürlich schon enge berufliche Beziehungen, man findet sich sympathisch und so weiter und so fort und redet auch mal so. Aber eigentlich ist das dann, wenn ich auf ein Konzert gehe, bin ich professionell unterwegs. Das resultiert noch aus meiner Aufgabe als (...). Du wirst immer so in dieser Rolle wahrgenommen. Das heißt, Du kannst zum Beispiel in der Pause bei so einem Konzert nicht gehen, weil das als inhaltlicher Affront begriffen wird. Das heißt, ich gehe hier ausschließlich professionell ins Konzert, weil das immer unter so einer Beobachtung passiert. Privat - naja, ehrlich gesagt - privat ist dann, wenn (...)... das ist jetzt nicht so oft und da bin ich eher familiär unterwegs. Durch mein privates Umfeld, das auch in einem anderen inhaltlichen Feld spielt. Durch meine Lebensgefährtin ist das total politisch geprägt, aber nicht kulturell. Natürlich sind wir auch mal auf dem Künstlerfest der (...) oder so was, und dann treffe ich da auch Leute, die interessant sind

Leiter einer vernetzenden Musikinstitution und Repräsentant des MWK (V)

für Niedersachsen. Aber eigentlich habe ich das immer getrennt. Es gibt zwei, drei Schnittstellen; wie zum Beispiel als Du draußen saßt und ich Dir (...) gezeigt habe. Das ist zum Beispiel eine Frau, die ich aus Niedersachsen kenne, die jetzt im (...) arbeitet und mit der wir befreundet sind. (...). Also das sind vielleicht fünf Kontakte oder so, das sind nicht viel. Insofern, wenn ich hier unterwegs bin, bin ich Profi und wenn ich in (...) unterwegs bin, bin ich privat.

E: Gut und die letzte Frage: Was fällt Dir sonst noch zur Struktur des Kulturellen Sektors in Niedersachsen ein? Was ist der Kern des Ganzen? Kann man das irgendwie definieren? Es ist im Prinzip egal, auf was Du den Kern beziehst. Was macht den Kulturellen Sektor in Niedersachsen aus?

A: Die Menschen und die Musik machen es als erstes. Man könnte auch sagen: natürlich gibt es interessiertes Publikum, aber für mich aus meiner Perspektive sind die wichtig, die machen und das auch professionell betreiben. Und in Niedersachsen, so finde ich, ist es eine Eigenart, dass es superviele Einzelkämpfer gibt. Das meine ich jetzt nicht negativ, sondern weil es eben ein Flächenland ist. Das Stichwort Fläche und Region spielt hier eine große Rolle. Ständig ist man bemüht, die Distanz zueinander zu überwinden, ob sie nun inhaltlich ist, oder geografisch oder wie auch immer. Da ist man bemüht, die Distanz zu überwinden, hoffe ich jedenfalls. Und ich habe immer gemerkt oder gespürt, dass, wenn man das geschafft hat, dass es dann ein gutes Miteinander gibt. Aber das braucht eine Weile. Eine Wesensart von Niedersachsen ist nicht nur das Nebeneinander von Profis und Ehrenamtlichen in der Veranstalterszene und die Szene der Musikakteure als solches, sondern dass es immer Zeit braucht, ziemlich viel Zeit, also bis man zusammen warm wird, bis man eine Kooperation ausbilden kann: Testballon macht, weiterarbeitet und so. Das finde ich eine der Eigenarten, aber die bleiben alle immer am Ball. Es ist jetzt nicht so was dahingesagtes oder so. Das ist dann schon stringent.

E: Das ist doch ein tolles Schlusswort.

E: Wir unterhalten uns die nächste halbe Stunde über den Kulturellen Sektor in Niedersachsen und die Hauptfrage, die ich Dir stellen möchte, dass ich den Kulturellen Sektor hinsichtlich seiner Struktur untersuche und von Dir gerne wissen möchte, was Du mir über Deine alltägliche Arbeit erzählen kannst und mit wem Du häufig in welchen Zusammenhängen zu tun hast?

A: Die alltägliche Arbeit ist erst einmal das Management (...). Das sind sowohl interne als auch externe Prozesse. Die internen Prozesse beziehen sich vor allem auf die ständige Optimierung der internen Arbeitsabläufe: Also Teamleitung, Geländeverwaltung, Veranstaltungsorganisation, Planung, neue Konzepte entwickeln, die Jugendarbeit nach vorne bringen. Das sind so die internen Prozesse, vor allem was mit Teamleitung, mit Personal Coaching zu tun hat. In dem Bereich, intern, das einfach der Laden läuft.

Extern wird immer geguckt welche strategischen Allianzen man eingehen kann auf regionaler Ebene, auf lokaler Ebene und auf überregionaler Ebene. Wo wir die (...) einfach bestmöglich platzieren wollen. Deshalb geschieht alles was ich tue in der (...) im Hinblick auf eine optimale Darstellung und optimale Platzierung der (...) in den Branchen Jugendarbeit, in den Branchen Kulturarbeit, regional und alles was damit zusammenhängt. Der tägliche Job ist aber vor allem E-Mail-Korrespondenzen, persönliche Gespräche, Telefonate, Geländeführungen. So was, also wenn man wirklich die Prozesse mal runterbricht. Oder auch einfach mal irgendwo sitzen und nachdenken was man Neues machen kann.

E: Interessant sind für mich vor allem die Telefonanrufe und die E-Mailkorrespondenzen. In welche Richtung gehen die und wie wirken die sich auf das lokale und regionale Agieren aus? Denk bitte mal an die letzte Woche: Mit wem hast Du Kontakt gehabt und warum?

A: Ich misch da ziemlich viel, weil ich in verschiedenen Gremien auch noch tätig bin. Im (...), Im Beirat (...), bei den (...) und in der (...) und da mische ich sehr intensiv Privates und Berufliches. Das ist ein großer Brei und da gibt es ganz viele Dinge, die sich überschneiden und wo dann Synergien entstehen. Letzte Woche hatte ich viel Kontakt mit dem (...), dem Präsidium. Wir versuchen gerade den (...) ein bisschen umzustrukturieren. Das hat wiederum Auswirkungen auf (...), weil wir uns dadurch wieder neue Projekte überlegen, oder gucken welche Fördergelder wir bekommen

können. Und dann habe ich mit einigen Förderern gesprochen, ob es möglich ist Gelder zu bekommen. Das sind dann eher Telefonate. Dann gibt es Beziehungskontaktpflegegeschichten, die auch auf mich zukommen, wo ich dann E-Mails bekomme: lass uns mal wieder was zusammen machen. Viele Bookinggeschichten, Künstler, wir arbeiten sehr viel mit Künstleragenturen überregional zusammen. Das geht teilweise nicht direkt über mich, also indirekt über mich über meine Mitarbeiterinnen oder Mitarbeiter, die dann wieder diese Korrespondenzen führen. Ich steuere diese Korrespondenzen aber, und sage dann wie sie antworten sollen. Ich habe Kontakt mit Kooperationspartnern wie beispielsweise der (...), wo wir gerade große Kulturprojekte in (...) und Umgebung durchführen. Ich habe letzte Woche Kontakte über alle Entscheidungsebenen gehabt, also komplett eigentlich alles, was man sich vorstellen kann, bis hin zu Besuchern.

E: Wie würdest Du denn die Kontakte zum Beispiel zu Förderern beschreiben und wie würdest Du einen Unterschied machen, wenn du zum Beispiel die Kontakte zum Publikum erwähnst, oder die Kontakte zu anderen Kulturinstitutionen mit denen Du in diesem Netzwerk in Niedersachsen oder auch überregional verbunden bist?

A: Das ist eine gute Frage. Ich versuche möglichst authentisch zu sein und dadurch sehe ich eigentlich gar nicht so viel Unterschiede. Im Bereich der Kundenorientierung ... gibt es dort einen Unterschied? Nee, es gibt eigentlich gar keinen Unterschied. Wenn man das analytisch betrachtet, sind das alles Partnerschaften, oder Kontakte, die ich persönlich auf eine Win-Win-Situation auslege. Also von vorn herein wenn man sagt: OK, wir haben eine Partnerschaft. Sowohl zum Kunden eine Partnerschaft, als auch zu dem Förderer eine Partnerschaft, zu Kooperationspartnern, sowieso eine Partnerschaft zu Mitbietern ist eine gewisse Form von Partnerschaft, auch wenn die nicht so offensichtlich ist, aber man hilft sich da auch mal. Das ist ein sehr partnerschaftliches Denken und ein sehr großes Ding auf Augenhöhe. Das ist mir persönlich immer sehr wichtig. In allen Kontakten, die man hat. In sofern gibt es keine Unterschiede.

E: Und gibt es einer Institution mit der Du besonders häufig in Kontakt stehst und warum?

A: Ja, vor allem (...)und Sparkasse (...). Da gibt es aber auch noch ein paar Kulturinstitutionen mit denen ich in Kontakt stehe und das liegt an meinem dritten Standbein: Da ich auch noch als Organisationsberater verschiedene Institutionen berate. Wie beispielsweise die Sparkasse, oder ..

E: Da möchte ich ganz kurz einhaken. Ist der Organisationsberater eine Job, der sich in der Wirtschaft wiederfindet, oder ist das auch im Kulturbereich

A: Das ist auch Kulturbereich. Ich habe eine Ausbildung zum Systemischen Organisationsberater und auch zum Controller. Da werde ich teilweise von Organisationen angerufen, wie beispielsweise (...), die sagen: ich habe hier ein spezifisches Problem. Da gehe ich als Organisationsberater hin und berate die Organisation mit der Zielrichtung, dass es dieser Organisation nachher besser geht.. als bevor ich gekommen bin.

E: Also Du agierst im Kultursektor, aber der Job finanziert sich nach ökonomischen Maßstäben? Also das wird jetzt nicht von einer Institution gefördert?

A: Nein, da bin ich Berater, da bin ich Dienstleister. Das ist also noch so ein dritter Aspekt.

E: Gibt es auch Formen der Zusammenarbeit, die Du als hinderlich bezeichnen würdest? Du hast vorhin gesagt, dass Du als Maßgabe eine Win-Win-Situation feststellen. Da kann man sich verschiedene Szenarien ausdenken, warum Du einen Kontakt pflegst, der halt nicht dieser Win-Win-Situation entspricht, oder warum Du Kontakte abbrichst, die eigentlich einer Win-Win-Situation entsprechen würden?

A: Kontakte abrechen tue ich eigentlich nie. Wenn dann, dann sind sie mal auf Standbymodus geschaltet. Aber können jederzeit aktiviert werden. Sowas gibt es öfter. Das ist eigentlich so die Regel. Aber Kontaktabbrüche habe ich noch nicht erlebt.

E: Und wenn Du sagst: Wenn Du ein Ziel vor Augen hast, gibt es in diesem Zusammenhang Szenarien, dass verschiedene Kontakte Dir hinderlich sein können? Oder verstehst Du Deine Relationen, Deine Kontakte rein positiv?

A: Ausschließlich positiv, ausschließlich. Es gibt keine hinderlichen Kontakte. Es sei denn - und da muss man ein bisschen aufpassen- es sei denn im politischen Kontext. da muss man als Kulturinstitution und als Kulturmanager sehr aufpassen, dass man nach außen hin eine Neutralität bewahrt. (...)

E: Das ist gut. Von solchen Geschichten würde ich gerne mehr hören. Vielleicht nicht nur auf politische, sondern auch auf rechtliche, finanzielle und inhaltliche Rahmenbedingungen. Also welchen Einfluss hat Dein Umfeld auf Dich.

A: Das Umfeld hat ständigen Einfluss, dazu bin ich zu systemisch ausgebildet, dass ich das nicht sehen würde. Damit lebe ich ja. Das ist ja ständig im Wandel und ganze Institutionen wandeln sich. Wenn sich die Institution wandelt, andere Institutionen wandeln sich, wenn sich das Umfeld wandelt, dann muss ich mich auch wandeln. Da gibt es diesen netten Spruch: Wenn einer der Gleiche bleichen möchte, dann muss er sich ständig wandeln. So mach ich das auch. Insofern gibt es keine hinderliche (Beziehung) oder sonst irgendetwas. Es gibt nur geänderte Kontexte.

Es gibt geänderte Kontexte, so wie jetzt in dem politischen Szenario, wo man sieht dass sich der Kontext geändert hat und darauf reagiert man sofort. Willkürlich und auch unwillkürlich.

E: Kannst Du dazu noch ein Beispiel nennen?

A: Im politischen Kontext? Finanziell: Wenn die Zuschüsse gekürzt werden ist man sofort dabei, diese Zuschusskürzungen abzufangen, oder intern umzusetzen, dass man eben damit leben kann. Im politischen Kontext: Wenn sich da Ansprechpartner ändern, dann hat man sofort einen anderen Kontext und agiert in diesem anderen Kontext, aber ganz selbstverständlich.

Man bleibt ja nicht stehen, sondern sobald sich der Kontext ändert, ändern sich die Rahmenbedingungen, ändern sich die Ansprechpartner und man ändert sofort sein Verhalten.

E: Im Rahmen seiner Möglichkeiten?

A: Ja, aber die Möglichkeiten sehe ich eher als unbeschränkt an. Also ich fühle mich nicht begrenzt, in Möglichkeiten zu kommunizieren. Es sei denn, Firmen wollen nicht mit mir kommunizieren, weil sie denken, dass ich als Kulturinstitution für sie nicht so interessant bin. Stichwort Sponsoring beispielsweise. Aber auch das sind Kontexte, die man sofort akzeptiert. Man geht ja nicht wie Don Quichote gegen irgendwelche Windmühlen an und versucht dann noch irgendeinen Sponsoringpartner ins Boot zu holen, oder sonst irgendeinen Kooperationspartner, sondern man sieht den Kontext und ist weise genug, sofort auch Abstand zu nehmen und sich anderen Aufgaben zu widmen und dort nicht Kraft rein zu investieren.

E: Wenn Du Dir dieses Szenario noch einmal durch den Kopf gehen lässt, was würdest Du Dir für die Zukunft auf Deine Institution bezogen wünschen? Also gibt es grade Stauungen oder gibt es Sachen, sie besonders flüssig laufen?

A: Ja, die internen Prozesse laufen immer flüssig, wobei man ehrlich sagen muss, das ist ja ständig so ein kontinuierlicher Verbesserungsprozess bei den internen Geschichten.

Bei den externen Geschichten sind die politischen Rahmenbedingungen, die sich gerade wandeln einfach zur Kenntnis zu nehmen und das läuft auch. Was man nicht so beeinflussen kann, das sind Sachen, die von der EU kommen. Die EU-Richtlinien, da gibt es manchmal so Stör-, ich nenn so was immer ganz gerne so Störattacken von draußen, wo man dann ziemlich schnell reagieren muss und auch Antworten finden muss. Jetzt haben wir gerade ganz aktuell EU-Richtlinien und die Frage der Steuerbarkeit von Zuschüssen, da sind wir gerade dran. Wo ich mit einer Anwaltskanzlei und zwei Branchenverbänden zusammen jetzt eine Antwort finden muss. Oft die Frage, ob unsere Zuschüsse, die wir von der Kommune bekommen, versteuert werden müssen, denn das wäre ein Rückschlag, wenn wir das müssten. Das sind so die Störsachen, aber das sind nicht so Störfeuer, die immer so reinfuern. Aber dafür ist man ja da, um die ganz ganz schnell zu löschen oder irgendwo anders hin zu tragen, oder auch mal einen Buschbrand auszulösen.

E: Beispiel

A: Ja beispielsweise diese EU-Richtlinien. Oder die GEMA Tarifreform zum Beispiel, da fing plötzlich so ein Strohfeuer an zu brennen, wo dann eine Person plötzlich mit einer GEMA-Petition dafür gesorgt hat, dass das Thema auf das bundesweite Tableau kam. (...)

E: Das ist ja ein wunderbares Beispiel für meine Arbeit, das man sämtliche Strukturen in den Fokus dieses einen Themas setzt und tatsächlich damit auch was bewirken kann. Mir liegen noch zwei Sachen auf dem Herzen. Einmal versuche ich rauszufinden – oder vielleicht kannst Du auch was dazu sagen - ob es irgendwelche Unterschiede macht, wenn Du Dich selbst als Dienstleister eingebettet in dem System siehst, oder in der Kulturorganisation. Kann man dazu was sagen?

A: Ja, dass ist ja eine Frage der Perspektive, da fällt mir auf jeden Fall was zu ein Als Dienstleister sehen wir uns vor allem vor dem Kunden, und zwar ausschließlich und natürlich gegenüber all den Institutionen wie Förderern oder so was. Da muss man natürlich auch als Dienstleister auftreten, aber primär sind wir Dienstleister gegenüber unseren Kunden. Und wir haben gerade ein ganz großes Projekt, Projekt Kunde: wo wir noch mal in den Fokus nehmen, ob all unsere Prozesse, die wir intern machen, sind die auch dienstleistungs- und kundenorientiert.

E: Kurze Zwischenfrage: Aus Perspektive der (...)?

A: Aus Perspektive der (...) und die... was war die andere Perspektive?

E: Als Kulturinstitution

A: Als Kulturinstitution? Im Prinzip ist das ja das Gleiche, da ist man ja auch Dienstleister. Ich seh da eigentlich keinen Unterschied. Gibt es da einen Unterschied?

E: ich dachte, da Du vorhin erzählt hast, dass Du auch Berater bist, also wenn Du als Dienstleister – als Berater für Organisationen- ins Feld hinausgehst, dass Du dann anders tickst, als wenn Du als Geschäftsführer der (...) ins Feld gehst.

A: Na klar das ist logisch. Also wenn ich als Geschäftsführer der (...) unterwegs bin, dann handele ich und habe nur Augen im Hinblick auf die optimale Zielverwirklichung der

(...). Ausschließlich, da gibt es nichts anderes. Und so richte ich auch meinen Fokus auf alle möglichen Menschen und Institutionen usw., weil es mein Job ist. Dafür bin ich eingestellt, dafür bekomme ich Geld.

Als Dienstleister bekomme ich auch Geld, aber nur im Hinblick auf das Wohl des Kunden wo ich jetzt hingehere. Und da muss man natürlich schon ein bisschen switchen und dann steht die (...) natürlich nicht mehr im Fokus, sondern da steht der Kunde im Fokus. Im idealsten Falle ergänzt sich das.

E: Ja, darauf zielt die letzte Frage so ein bisschen ab. Du hast erzählt, dass Du im kulturellen Sektor von Niedersachsen sehr viele Aufgaben übernimmst und dass Du eigentlich fast überall so ein bisschen was zu tun hast. Gibt es denn bei Dir Schnittstellen zwischen Deinen beruflichen und Deinen privaten Kontakten? Zum Beispiel auch in der Freizeitgestaltung?

A: Ausschließlich. Es gibt keinen einzigen privaten Kontakt, außer vielleicht zu meiner Mutter und zu meiner Familie, der nicht irgendwie auch irgendwas mit irgendwelchen Kulturgeschichten zu tun hätte oder irgendwelchen Synergien, die daraus entstehen. Das sehe ich auch nicht als beruflich an, sondern für mich ist das eine optimale Lifebalance.

E: Es gibt auch Leute, die mir erzählen, dass sie abends gerne abschalten wollen, wenn sie sich mit ihren Freunden treffen und weg von dem beruflichen Thema sind ...

A: Nee, überhaupt nicht, nee mhmh. Das sind alles fließende Übergänge, also wirklich alles fließende Übergänge und das finde ich auch nicht schlimm.

E: Also werten möchte ich das überhaupt nicht. Und nun die letzte sehr allgemeine Frage: Was fällt Dir sonst noch zur Struktur des kulturellen Sektors in Niedersachsen ein?

A: Es gibt sehr viele Institutionen, es gibt ... Ich kenne vor allem den Musikbereich. In einem Bereich wie Theater kenne ich mich nicht aus. Im Bereich Kunst kenne ich mich nicht aus. Das sind ja vor allem Kulturinstitutionen wie die Museumslandschaft, das ist

für mich ein blinder Fleck. Wenn ich wo agiere, dann ist es der Musiksektor, aber da sehr sehr intensiv.

E: Würdest Du sagen, dass Deine Tätigkeiten – also lokal - in ganz Niedersachsen gleich verteilt sind, oder ist das Zentrum Hannover?, oder ist das Zentrum (...)?

A: Das Zentrum, ja das hängt tatsächlich so ein bisschen von den verschiedenen Ebenen ab. Es gibt zum Beispiel die Ebene Rock/Pop. Bei Rock/Pop ist es ganz Niedersachsen. Das geht gar nicht anders, denn es sind nur wenig Akteure in ganz Niedersachsen verteilt. (...). Dann gibt es da noch lokale Netzwerke, die von den lokalen Akteuren leben, von lokalen Musikern. Ich habe wenig Ahnung was in Göttingen für Laien-Musiker sind. Weiß ich nicht, (...) also da sehe ich vor allem (...). Als Kulturinstitution vor allem die (...) Musiker, da interessieren mich nicht mal die hannoveraner Musiker, weil die auch für (...), für die (...) null Bedeutung haben. Aber die Multiplikatoren in Hannover kenne ich dann doch schon wieder alle. Ja, wenn man dann auf Muskratsebene geht sind es auch vor allem irgendwelche Schlüsselfiguren in Niedersachsen, die halt einfach Branchenverbände repräsentieren. Geschäftsführer von dem Kreismusikschulverband zum Beispiel, der sitzt nun zufälligerweise in Diepholz, dadurch weiß man, was in Diepholz passiert. Das ist wirklich je nach Ebene abhängig. Ich glaube, die wirklichen musikalischen Akteure, also von der Basis, die sind vor allem lokalbezogen in (...). Alles was an Multiplikatoren agiert, das ist dann eher Niedersachsen, landesweit oder sogar bundesweit. Auch da sind dann die Übergänge fließend. Da gibt es jetzt nicht so eine Überschneidung. Ich habe genauso Kontakt nach München, oder zum Branchenverband in NRW, weil es einfach spannend ist, weil sich das mal ergeben hat. Da gibt es dann noch die Kulturnetzwerkpartner, die Firmen, die man beauftragt: Technikfirmen, berufsbildende Schulen, Weiterbildungsinstitutionen, das ist ja unglaublich vielseitig, die sind sehr Niedersachsen bezogen. Da arbeiten wir mit allen zusammen. Nein wir arbeiten nicht mit allen zusammen, aber wir arbeiten mit vielen zusammen. Und die wechseln auch. Also im Musikbereich gibt es ein riesengroßes Netzwerk in Niedersachsen und ich glaube man muss sich ganz gut damit auskennen, um sich dann auch wohl zu fühlen und dann gut zu arbeiten. Also wenn man da im Netzwerk nicht schwimmt wie ein Fisch im Wasser, dann kann man zwar arbeiten auf lokaler Ebene, aber man bleibt irgendwann stehen. Man bleibt mit den lokalen Akteuren dann in dem

lokalen Akteursdunstkreis stehen. Wenn man da weit aufgestellt ist und das merke ich an der (...) recht deutlich, dann entwickelt sich eine andere Unternehmenskultur.

E: Und jetzt eine Frage (...) Kannst Du kurz noch erzählen, was Du mit dem (...) zu tun hast?

A: Mit dem (...) habe ich gar nichts zu tun. Und ich weiß auch nicht, ob diese Institution ... ich habe keine Ahnung was die macht? Muss ich ganz ehrlich sagen. Auf der anderen Seite gibt es in Niedersachsen auch viel zu viele Musikinstitutionen, Multiplikatoren. Wenn ich mal nach Auf der anderen Seite gibt es in Niedersachsen auch viel zu viele Musikinstitutionen, Multiplikatoren (...) und jeder macht ein Fortbildungsprogramm und ich frage mich wirklich: wer soll diese ganzen Kurse besuchen? Das ist ja wie fünf Volkshochschulen in einer Stadt. Das macht für mich überhaupt gar keinen Sinn. Für mich macht es auch keinen Sinn, eine von diesen Institutionen zu canceln, aber was dann darüber hinaus das (...) noch machen soll, ist mir tatsächlich seit fünf Jahren ein absolutes Rätsel und mir konnte auch noch niemand diese Rätselfrage beantworten. (...)

E: Also das ist im Prinzip ein Plädoyer dafür gewesen, dass man sich selbst gezielt seine Multiplikatoren und seine Kontakte sucht und das es jetzt an der Zeit ist zwischen diesem ganzen Angebot an Multiplikatoren sich die richtigen auszuwählen, die sinnvoll sind. Weil das Angebot fast inflationär ist? Ja, aber das hängt natürlich von der jeweiligen Perspektive ab und von der Einstellung und von der Zielsetzung natürlich auch. Das ist nur als kleines regionales Veranstaltungszentrum zu agieren, dann arbeite ich mit den regionalen Partnern zusammen und das war's. Das kann natürlich auch eine Strategie sein. Dann brauch ich null Netzwerk. Dann kann ich eine Mauer um (...) herumbauen und sagen: Mich interessiert Hannover überhaupt nicht. Es gibt ja solche Institutionen, die machen das nach dem Motto: „Mich interessiert eigentlich die Welt nicht“. Wer kommen will kommt, mietet an, aber ansonsten agiere ich vor allem für die Jugendlichen vor Ort, mit den Bands vor Ort, mit den klassischen Musikern vor Ort und begleite vielleicht mal einen Jugendmusiziert-Regionalentscheid und das war's, ansonsten interessiert mich die Außenwelt gar nicht. (...) Das wär aber nicht meins. (...)

Das ist eine strategische Frage und die muss natürlich abgestimmt werden mit Aufsichtsräten, mit Gesellschaftern. Wenn der Gesellschafter (...) sagen würde: die (...) sehen wir jetzt als (...) im regionalen Kontext, dann wäre ich der falsche Mann am

Geschäftsführer einer städtischen Musikinstitution (GF)

falschen Platz. Dann müsste ich auch die Konsequenz ziehen und sagen OK, dann suche ich mir lieber einen Laden, der da ein bisschen offener ist und ihr sucht euch lieber einen Sozialpädagogen von vor Ort, der ein bisschen closer ist, der dann zufrieden ist. Das ist ja völlig in Ordnung. Dann brauch man auch kein Netzwerk, null, weil das nämlich null mit der Strategie dann zu tun hat. Das wäre vielleicht sogar schädlich, das Netzwerk: Zu viel Ablenkung, zuviel Außeneinflüsse ... Ja, es gibt Institutionen die überleben so, jahrelang ... und glücklich.

E: (...) Vielen Dank für das Interview.

Vorstandmitglied eines Musikfestivals der Klassischen Musik (F)

E: Ich untersuche den kulturellen Sektor Niedersachsens hinsichtlich seiner Struktur. Erzähl mit bitte über Deine alltägliche Arbeit, zum Beispiel mit wem Du häufig in welchen Zusammenhängen zu tun hast?

A: Also die tägliche Arbeit als Vorstandsvorsitzende (...) zeichnet sich durch einen hohen Grad an Dezentralität aus. D.h. wir sind in unseren verschiedenen Funktionen – Vorstand, Stellvertreter/Steuerberater, Schatzmeisterin, Kommunikationsspezialistin, Künstlerische Leitung, Organisatorische Leitung – an verschiedenen Orten. D.h. mein Alltag hat sehr viel mit diesen Menschen zu tun: digital, aber nicht unbedingt in einem räumlichen Zusammenhang. Wir sind entweder die Profis, die die Festivalmacher sind, oder die Ehrenamtlichen, die das Festival ermöglichen ... die alltägliche Arbeit, wenn es nach der Arbeitsform geht, besteht aus Telefonaten, E-Mails, Internetarbeit, Grafikarbeit, sehr viel finanzielle Arbeit, sehr viel Arbeit mit Excel-Tabellen und Kalkulation von Kartenpreisen, und das hängt alles im Vorstand, das macht nicht die Organisatorische Leitung, sie bereitet das Festival vor. Das macht nicht die Künstlerische Leitung. Sie gibt uns die Inhalte vor. Und ich bin die Spitze der Bewegung und arbeite gerne mit meiner Schatzmeisterin zusammen, (...): sehr gut, sehr gut, kennt sich überall aus, wunderbar. Und mit (...), meinem Stellvertreter, der ja Steuerberater ist. Tja. Der Alltag ist nicht wie ein beruflicher Alltag, weil ich niemanden in meiner Zeit verpflichtet bin und niemand kann mir sagen: Mach es anders oder Du kriegst kein Geld. Die können sagen: Wir mögen es nicht, wie Du das machst, wir wählen Dich ab. Aber das tut ja keiner, der nicht gerade geisteskrank ist, denn wo findet man Ehrenamtliche, die bereit sind – und jetzt kommt doch eine Zahl in die Lücke – in der Regel zwanzig Stunden in der Woche dafür zu arbeiten, in Ausnahmezeiten: das Doppelte oder mehr.

E: Und wenn Du jetzt so an Deinen letzten Arbeitstag denkst. Mit wem hast Du Kontakt gehabt sowohl – wie Du eben beschrieben hast – intern, als auch nach Außen hin? Also im Netzwerk des Kulturellen Sektors.

A: Also ich könnte irgendeinen xbeliebigen Tag nehmen und sagen: Ich habe mit (...) vom Musikland Niedersachsen telefoniert. An dem selben Tag habe ich tatsächlich mit (...) vom MWK telefoniert und mit (...) im MWK, um Dinge zu klären auf der Ebene. Dann habe ich mit einem Journalisten von der [örtlichen Presse] zu tun, dem (...) der uns sehr nah begleitet. Und das war bestimmt auch ein Tag, an dem ich mit (...) von der

Vorstandmitglied eines Musikfestivals der Klassischen Musik (F)

Biosphärenreservatsverwaltung Niedersächsische Elbtalaue sprach, die unser neuer Partner sind. Also sehr breit gestreut und meistens von mir aus angesteuert. Das ist vielleicht auch ein Unterschied zu der Arbeit in einer Konzertagentur oder in einer Schallplattenfirma oder in einem Staatstheater oder so. Die Festivalarbeit hängt von der Eigenverantwortung der Arbeitenden sehr stark ab. Und die wiederum bestimmen, was sie wann machen. Nun kennst Du mich gut genug, um zu wissen, dass ich eine ziemlich präzise Idee davon habe, wie ich Dinge hintereinander weg haben will, so dass ich sie vorzeigen kann und all den Rest. Aber das bestimme ich. Es ist nicht so, dass bei mir hier die Leute dauernd anrufen und sagen: Ah (...) machen Sie dies, oder machen sie das oder was ist das. Sondern es ist eher so rum, dass ich sage: Das ist jetzt die Woche, wo ich die ITB-Berlin vorbereite, was der Fall ist. Also muss ich diese Woche mit (...), Kommunikationsfrau, noch klar kriegen, wie die Unterlagen aussehen, die wir nach Berlin bringen sollen, die englische Version übersetzen und so.

E: Würdest Du sagen, dass der Tag, den Du beschrieben hast ein typischer Arbeitstag ist? Bzw. würde meine Frage auch darauf abzielen, mit was für Personen oder Institutionen Du am Häufigsten in Kontakt stehst.

A: Ok, am Häufigsten stehe ich in Kontakt mit den Internen in unserem Vorstand, die jeweils eine andere Aufgabe haben, ja wir arbeiten im Team, also ich bin keine Steuerberaterin, aber wir haben Berge von Steuerfragen, also muss ich immer mit (...). Die Fäden laufen bei mir zusammen, die Verantwortung hängt über meinem Kopf wie ein Schwert, aber wenn ich sage: „(...), Du das verstehe ich nicht“, oder „(...), Hallo es ist Zeit jetzt eine Steuererklärung zu machen“, was ich selten bei ihm machen muss, das weiß er selber. Aber das wir uns darüber verständigen, dass ich mit unserer Kommunikationsfrau (...) dauernd im Kontakt bin: „Wen laden wir ein?“, „Du ich habe gerade auf einer Fete den kennen gelernt, die müssen wir unbedingt einladen oder so, also Netzwerke ausbauen!“. Und die baue ich natürlich mit meinem Team aus, die baue ich nicht irgendwo aus. Wenn ich neue Leute aufbaggere und das tue ich oft, weil ich viel unterwegs bin in der Szene, dann geht das direkt auf (...), dann wird erklärt: Warum ist der wichtig und wie er zu pflegen ist und dann übernimmt sie die Pflege.

E: Ist sozusagen der Kontakt, den (...) aufnimmt eigentlich ein indirekter Kontakt von Dir?

A: Also sie ist die Operative. Ich gebe sozusagen den Order, den Impuls, wie auch immer, und die Information, die sie braucht, um zu arbeiten, und dann sage ich ihr – die sie gut bezahlt wird, gut ist übertrieben, die sie bezahlt wird für das, was sie tut – da ist es ihre Aufgabe, die Arbeit zu leisten.

E: Und wenn Du es mal andersrum betrachtest: Welchen Einfluss haben diese Institutionen auf Deine Arbeit? Kann man dazu was sagen?

A: Also, sagen wir mal so: Die Förderinstitutionen, mit denen ich in zwei Phasen im Jahr ziemlich viel zu tun habe, nämlich September/Oktober, wenn die Anträge vorbereitet und gestellt werden, dann gibt es Gespräche vorher. Man muss ja zu jedem hingehen und mhm mhm mhm machen und so, da hab ich sehr direkten Kontakt. Der Einfluss, den sie auf mich nehmen ist erstmal, dass sie mir sagen wieviel Informationen sie brauchen, und es ist meistens ärgerlich zu viel. Die (...)stiftung zeichnet sich dadurch aus, dass sie verstehen, was man tut und sagen: ach Papier (...), ist doch klar, was Sie da wollen, da brauchen Sie doch kein Papier einzureichen und dann beziehen sie sich in der Bewilligung auf meinem Antrag vom Oktober. Das war ein super tolles Gespräch mit dem (...). Ich kam da heulend raus und lief in die Kirche und zündete ne Kerze an. Das ist wirklich wahr, weil ich happy war. Es gibt andere Gespräche, da gehst Du weg und denkst: was sind das für Pappnasen, woher die Arroganz. Emotional haben diese Institutionen einen großen Einfluss auf mich und dann freu ich mich natürlich, wenn wir Geld kriegen und all den Rest. Die gestalten meinen Arbeitstag nicht, aber ich kann es nur wiederholen, also es wird mir auch beim Sprechen deutlicher, ich bin richtig die Chefin. Ich lass das an mich ran, was ich an mich ranlassen will. Muss ich nicht, dann mach ich den, bis ich es will. Allerdings habe ich ein sehr hohes Maß an Verantwortungsgefühl und ich habe einen sehr hohen Respekt vor der Aufgabe, mit der ich betraut wurde, von den Mitgliedern.

E: Da Du ja, wie am Anfang gesagt, das Unternehmen dezentral leitest, oder?

A: Aber das ist, weil ich ein Digital Native bin. Das ist kein Problem. Also wenn es sein muss, dann skype ich mit dem, oder ich schick eine E-Mail. Also ich hab zum Beispiel einen (...), der nicht begreift, wie Doodle funktioniert. Du glaubst es nicht, der Mann ist fast die Hälfte jünger als ich und begreift es nicht. Gut, dann ruf ich an und sage: Hallo,

Vorstandmitglied eines Musikfestivals der Klassischen Musik (F)

sag mir mal wann Du kommen kannst und ich trage es für Dich ein in der Doodleumfrage und so. Also äh, also wenn ich die Digitalkommunikationsmöglichkeiten nicht hätte, dann wäre ich aufgeschmissen.

E: Also würdest Du der digitalen Kommunikation einen sehr hohen Stellenwert beimessen?

A: Ja, unbedingt. Einen riesenhohen Stellenwert.

E: Und wie würdest Du die digitale Kommunikation mit der Kommunikation in der Zeit, in der es so etwas noch nicht gegeben hat, vergleichen?

A: Da kann ich sehr was dazu sagen. Erst einmal: Die digitale Kommunikation, zumal das zu 80% mit Schrift zu tun hat, ob es eine SMS oder eine E-Mail ist, es ist Schrift. Im Büro sagt man: „Ey (...), komm mal her wir müssen ded ded ded.“ Das kann ich nicht sagen: „Hallo (...), heute habe ich Folgendes für Dich.“ Es erzieht dazu präziser zu sein, aber man muss mit dem Team ganz genau absprechen, welchen Stil man pflegt. Wir haben zum Beispiel eine Dame im Team, die immer ironisch, sarkastisch schreibt. Und ich bin fast die Einzige, die immer sagt: „Leute, die meint das nicht so. Das ist ihre Art.“ Aber wenn sie es verschriftlicht, dann kommt es scharf rüber, angreifend und meine Aufgabe ist es, ihr beizubringen, ah kannst Du das nicht, oder das muss man doch nicht, so ein bisschen erziehen, aber vor allen Dingen ignorieren diese Aspekte. Die emotionalen Stileingaben ignorieren und die Sache rauszufischen. Also es erzieht zu einer größeren Präzision. Man muss sich über die Form und den Stil sehr gut verständigen. Es entlastet einen zeitlich kolossal, weil man den Zeitpunkt für die Antworten wählen kann. Also wenn ich zu Dir ins Büro kommen und sage: „Sach mal (...), was ist mit diesen Haushaltspositionen und bla bla“, dann bist Du auf dem Block. Also entweder musst Du sagen: „Äh weiß ich nicht, muss ich gucken.“ Dann fühlst Du Dich auch nicht gut dabei und wir verschieben die Antwort, oder Du gibst mir irgendeine Antwort, oder whatever. Aber wenn ich Dir eine Mail schicke: „(...), ich muss unbedingt wissen, was sich hinter dem 4.101 verbirgt, warum Du auf 16.000 kommst?“ Dann kannst Du in aller Ruhe die Informationen zusammentun und sie ganz konzentriert und präzise darstellen und mir geben und wenn inzwischen zwei wichtige Telefonate sind, ist es OK, Du gibst es mir nachher. Allerdings die lange Verzögerung, die uns in den 60er, 70er und 80er Jahren das Leben

Vorstandmitglied eines Musikfestivals der Klassischen Musik (F)

so angenehm machte. „Oh ist heute ein Brief gekommen, den beantworte ich morgen.“ Das ist natürlich weg. Also wer das Tempo nicht halten kann, wer kein schneller und ruhiger – schnell und ruhig gemeinsam, nur so gehts – Mensch ist, der fühlt sich unter Umständen einigermaßen gehetzt durch die Sache. Ich fühl mich gar nicht gehetzt. Also ich bin was ich bin, ich kann was ich kann, weil ich diese Mittel zur Verfügung habe und diese Methoden vollständig verwende.

E: Und – wie Du am Anfang schon gesagt hast – selbst bestimmst, wo Du hingehst und wie Du hingehst. Wenn mir jetzt von der Art der Kommunikation wieder zum ersten Thema zurückgehen, dann möchte ich Dich fragen, ob es Arten der Zusammenarbeit gibt, die für Deine Arbeit hinderlich sind, und warum und welche Kooperationen – allgemein beschrieben – Dir was für Deine Arbeit bringen und warum?

A: Fangen wir mit dem Positiven an, das liegt mir soundso besser, die guten Dinge zu loben. Alles was dem Netzwerkgedanken nutzt, bejahe ich. Alles wo ich für die (...) mit Anderen zusammen das Interesse der europäischen Kunstmusik fördern kann. Alles wo wir gemeinsam mehr als die Summe der Einzelteile werden können ist für mich perfekt. Deswegen habe ich Berge von Partnerschaften geschlossen seitdem ich in (...) bin. Den Weltverband, wir waren die Ersten! Ich hab (...) gesagt, „ich will ne Partnerschaft mit Euch haben.“ Und so, ja: „Schreibst mir auf, wie Du das meinst, ja“

E: Weltverband für Musikfestivals?

A: Ja, kennst Du doch, da wo Du vorgetragen hast in Reggio/Emilia. Der (...) . Das ist ein Partner von den (...). Die (...) ist ein offizieller, vom Senat genehmigter Partner, das (...), als Institution des Landes ist ein offizieller Partner und diese Partnerschaften machen uns stärker, weil „Big Brother“ im Hintergrund, klar, da wir ein kleiner Verein sind, aber ich habe eine Universität, ein (...) und einen (...) aus Genf hinter meinem Rücken, werden Sie mir nicht komisch. Es ist eine Art von Stärkung, vor allen Dingen aber, durch die Information, die wir wegen der Partnerschaft miteinander offen und intensiv austauschen, sind wir alle schlau und können was tun für die Zukunft der europäischen Kunstmusik. Das ist was wichtig! Alles andere ist unwichtig. Das ist wichtig. Was hinderlich ist in meiner Arbeit: Die Entfernungen in Niedersachsen, weil es viele Situationen gibt, ich muss den Menschen in die Augen schauen, Ähm ich habe das gerade am Samstag in (...), zur Eröffnung der Musikwoche in (...) – zu der ich keinen Ton sagen

Vorstandmitglied eines Musikfestivals der Klassischen Musik (F)

werde mit dem Tonband – war, ich habe einen Mann von einer Institution zum ersten Mal kennengelernt, der mir im Prinzip sagte: „Warum bittet ihr uns nicht um Geld.“ Hätte ich den angeschrieben, hätte er nicht so richtig gewusst und er schreibt mich nicht an. Aber wir stehen rum bei einem Konzert und ich fing an mit ihm zu frotzeln, ob er sich nicht vielleicht im Sommer auch noch sehen lassen möchte. Dann kann er ohne Mantel kommen. Dann sagte er mir: „ja, ihr habt irgendwie mit uns nicht so viel zu tun haben wollen.“ Und ich sagte, „ich dachte, dass war ein Ausschlusskriterium“ und er sagte: „nein nein, man muss nur das richtig ...“ Ok, ein solches Gespräch ist Gold wert und man muss vor Ort sein. D.H. (...) und ich mussten eineinhalb Stunden nach (...) fahren für ein Konzert. Und in Hitzacker, wenn die Hütte irgendwo brennt, oder (...).(…) arbeitet für uns das ganze Jahr über als einzige Angestellte des Vereins als Geschäftsführerin. Alleine. Das ist kacke. Ich muss mindestens einmal im Monat hinfahren um zu sagen: „(...), wie geht es? Lass uns doch zum Biokaffee gehen. Einen schönen Kaffee im Freien oder Capuccino, Vollwertsachen essen und miteinander schnacken und so.“ Das muß, also Personal muss gepflegt werden ich kann nicht sagen: „mach Dein Ding.“ Und da sind die Entfernungen ein Nachteil. Ich verfare zuviel Benzin und das ist nicht nachhaltig. Aber für die persönlichen Kontakte. Ich kann nicht sagen, dass die Förderstruktur, zu der wir gezwungen sind, in Niedersachsen, staatlich, quasistaatlich, sehr privat und unternehmerisch aufgestellter Förderer, dass das ein Hindernis ist. Also manchmal ist es erschöpfend, manchmal ärgert mich – wie ich schon sagte - die Art des Umgangs der einen oder des einen mit einem. Aber das hindert nichts, also wir kommen voran. Wir kriegen das Geld am Ende. Es ist immer die Frage, wie viel Arbeit Du investierst. Am Ende kommt es beirum raus. Also Summa summarum: Positiv, alle Möglichkeiten zusammen mit anderen für das Festival etwas auf die Beine zu stellen, damit man über den eigenen Tellerrand guckt, damit man deren Impulse kriegt und damit wir gemeinsam für die Sache sprechen können und daher eine lautere Stimme haben. Das ist das Positive.

Das Negative ist dort, wo persönlicher Kontakt unerlässlich ist, kann man ihn nur pflegen, indem man viel Benzin in die Luft sprüht und dass gefällt mir nicht.

E: OK, und noch eine Sache, die ich noch nicht verstanden habe, aber schon mehrmals erwähnt wurde: Das Biosphärenreservat, was ist das genau und warum ist es wichtig für die Sommerlichen Musiktage?

Vorstandmitglied eines Musikfestivals der Klassischen Musik (F)

A: Das (...) niedersächsische Elbtalau ist eine Institution des Landes (...) befindet sich mitten in dem (...). Die Verwaltung ist sogar in (...), was ja ein großes Glück ist, weil Prof (...) eigentlich an der Uni in Lüneburg wäre, wenn er nicht da Leiter der Behörde wäre. Die sind vernetzt über die ganze Welt. Es gibt 500 ???- (...) in der ganzen Welt. Wir von den (...)und Herr (...) mit seiner Niedersächsischen Elbtalau sind die ersten weltweit, die einen Vertrag zwischen Kultur und Naturbehörde geschlossen haben. Und das finde ich einfach wichtig, weil wir: erstensmal, mit unserem Festival ziemlich viele Fragen mit der ecologischen Nachhaltigkeit zu beantworten haben. Dürfen wir dahin gehen, was machen wir hier für einen Dreck, wie gehen wir mit unserem Abfall um, was ist das für eine Stromrechnung, muss das sein? Also die ecologische Seite betrifft uns. Die ökonomische Seite allemal. Kriegen wir das Ding über die Zeit finanziert? Ist das hand to mouth, ja zu, ja das ist doch bekloppt. Wie könnten wir das? Soziale Nachhaltigkeit und wir gehen jetzt der Frage der kulturellen Nachhaltigkeit auch an und interessanter Weise ist bei der kulturellen Nachhaltigkeit der Punkt wo (...) richtig eingestiegen ist und sagt: „ Unsere Kulturlandschaft, die niedersächsische Elbtalau und das Festival haben fast das gleiche Hauptthema, nämlich dauernder Wandel bei Pflege des mit auf den Weg gegebenen Geschenkt“, also das Festival muss sich immer ändern, immer weiter entwickeln, immer Wandeln, aber wir müssen Bach und Mozart hören dürfen. Und bei der Kulturlandschaft ist es nicht anders. Man muss das hegen und pflegen, was da ist, aber man kann ja keine Käseglocke darüber tun, man muss ja auch Neuentwicklung zulassen. Und insofern sind wir uns geistig auf einer sehr ähnlichen Ebene. Das es persönlich zwischen mir und (...) stimmt, ist auch nur ein großes Glück, Das wir beide uns gut verstehen. Ist aber nicht ganz verwunderlich, denn er wiederum ist ein sehr guter Freund von (...), der wiederum mein Kulturlandschaftsmentor ist. Der mich für das Thema sensibilisiert hat und mich ausgebildet hat. Insofern ticken wir auch gleich, also ich könnte einen ganz anderen Begriff haben. Das ist so komisch, aber so funktioniert da. Und das Biosphärenreservat ist unsere Heimat. Es ist unsere Heimat, alles was wir tun findet darin statt. Nehmen wir das einfach zur Kenntnis, oder sagen wir: „Hey, sagt ihr was ihr von uns wollt und wir sagen, was wir von Euch wollen und lass uns das gemeinsam tun. Das Festival Walk und solche Sachen.“ Das hat damit zu tun.

E: Ja, super

Vorstandmitglied eines Musikfestivals der Klassischen Musik (F)

A: Und wie gesagt, also natürlich (...), also die meisten Leute halten mich für völlig verrückt, diese Nachhaltigkeitssachen, von denen ich Dir einige Flyer mitgeben möchte, aufgerufen zu haben. Also es ging von (...) BA-Arbeit aus und diese Arbeit hat einfach geklappt. Also ich sagte, „Oh Yes, Gib her“ und wir haben mit ihr zusammen das so aufgearbeitet, dass es für das Festival pragmatisch machbar war.

E: Gibt es Rahmenbedingungen, also zum Beispiel rechtliche, politische,, finanzielle, inhaltliche Zielsetzungen im Umfeld Deiner Institution, die Deine Arbeit erschweren oder befördern, und dass in welcher Weise?

A: Also das war eine lange Liste.

E: Also Rahmenbedingungen heißt dieses typische rechtliche, politisch, finanziell und ich hab das Inhaltliche noch dazu genommen.

A: Also, es gibt immer das Problem, dass ein eingetragener Verein keine GmbH ist. Das heißt, wenn ich etwas verbocke, sehe ich den August und das kostet richtig viel Geld. Das muss ich aus meinem Privatvermögen bezahlen. (...). Das ist hinderlich für einen Verein, also es gibt genügend gerade Deutsche, Deutsche sind so Sicherheitsfanatiker, es gibt genügend Deutsche, die nicht meine Schmerz- und Angstfreiheit haben, die dann sagen: „ohhh.“ Und natürlich sitze ich da im November und denke: krieg ich das Geld oder nicht, und wenn nicht, was mache ich dann?

E: Da ist noch eine zweite Sachen bezüglich des Vereins, der muss doch jährlich finanziert werden, oder?

A: Hör mir damit auf, das ist mein Lieblingsthema. Ich versuche über die Zeit bei vier Kulturministern das irgendwie in die Birne zu kriegen. Die nicken alle und sagen: (...), sie haben sowas von Recht, das müssen wir ändern, und sie tun nichts. Also ich geb nicht auf, den neuen werde ich genauso anbaggern, aber ich mach mir wenig Hoffnung inzwischen, dass das geändert werden kann. Also die rechtlichen Bedingungen davon, die Bürokratisierung des Förderwesens durch die mangelnde Angstfreiheit der Zuständigen in Behörden ist ein großes Hindernis. Früher hat der Musikreferent des Landes, und man konnte von ihm halten was man wollte, entschieden! Er hat gesagt:

Vorstandmitglied eines Musikfestivals der Klassischen Musik (F)

„das klingt gut, das machen wir.“ Viele sagen, das ist nicht transparent genug und das ist Gutherrenart und so. OK prima, dann machen wir eine Musikkommission. Bei der Musikkommission kannst Du vortragen und Dich zusammenfassen, auch nicht gut. Dann geben wir ein Päckchen – so groß – acht Mal kopiert ab, beim NDR ist es nur sechs Mal, da wären wir nun bei vierzehn und bei den Stiftungen jeweils ein oder zweimal, also zwanzig Mal so – das heißt soviel Papier erzeugen wir jeden September und Oktober für bürokratisches Gedöns. Man kann es anders machen. Ich erwähne die (...).

E: Dann muss man jemanden persönlich treffen und hinfahren.

A: Also (...)stiftung ist ein großartiger Mann, weil er Musik kennt. Ich möchte niemanden zu nahe treten, aber es gibt im Moment viele (...), die nicht die geringste Ahnung von Musik haben. Also die haben mal bei einem Festival mitgearbeitet und halten sich für die größten Experten. Die haben keine Ahnung. Warum ist es komisch zum Beispiel, wenn (...) ein Saitenorchester holt, Musik vor Bach und Telemann spielen lässt und das auf modernen Instrumenten. Warum ist das komisch, das verstehen die nicht. Die haben keine Ahnung davon. Oder ein modernes Ventilhorn bei Telemanns Musik fördern wir, das ist super. Nein, das ist gar nicht super, das geht gar nicht. Keine Ahnung von Musikkultur, keine Ahnung von Musikwissenschaft und keine Ahnung von Musikbusiness. Wie gehe ich mit Künstlern um? Also die werden teilweise so behandelt, dass mir die Zähne hochklappen. Früher waren die Leute viel näher an und mit der Musik und so eine wie (...) ist natürlich die absolute Ausnahme, deswegen habe ich sie so geliebt, weil sie so perfekt war. (...) versteht Musik, sie versteht wie es funktioniert und versteht aber auch Politik und Menschen so und so. Absolute Ausnahme, aber es gibt viele andere über die ich Bücher reden könnte, negativ, das tue ich jetzt nicht.

E: Das gegenseitige Verstehen ist durchaus ein wichtiger Aspekt. Gibt es Schnittstellen zwischen Deinen beruflichen und Deinen privaten Kontakten? Beispielsweise in der privaten Freizeitgestaltung?

A: Nur. Die Leute, mit denen Du sowas wuppst, (...), müssen Deine Freunde werden. Es geht überhaupt nicht anders. Wer meint er kann – ich meine, es ist überall in der Welt so, wenn es um unternehmerisches Handeln geht – Ich bin endlich Unternehmerin, dass ist es, was mir so gefällt. Ich darf endlich ohne irgendwelchen bürokratischen Schnack

Vorstandmitglied eines Musikfestivals der Klassischen Musik (F)

machen und zwar mit einer sauklugen Frau namens (...). „Ja, (...), das machen wir so. Yes Monteverdi rein!“ Entscheiden ohne was sagt ein Herr Dr. Sowieso oder was sagt ein Senat oder was sagt ein Verwaltungsrat. Nö, ich entscheide, das machen wir so. Gut, sehr gut, sehr gut. Und ja, also ... mehr als das muss man nicht sagen. Zum Beispiel meine Schatzmeisterin, (...), sie ist Freundin von mir und ich habe sie gewinnen können als Schatzmeisterin, so rum, so wurde der Schuh daraus.

E: Kommen wir zu der letzten Frage, das passt ja wunderbar mit der Zeit.

A: Also übrigens, dazu will ich nur sagen. Wer in Kultur wirklich mit Kopf, Herz und Verstand arbeitet und keine Schnittstelle zum Privatleben hat. Ist entweder ein Lügner oder ein Dünnbrettbohrer. Meine Meinung, Du kannst in Kultur nur arbeiten, wenn das Dein Leben ist.. Wenn Du mit Leidenschaft, und Leidenschaft teilt man am meisten mit Menschen und nicht mit Zuckerdosen, also kommen andere Menschen dazu und dann man sagt nicht: „ohh der Vorstandssitzung ist vorbei, ahh sondern (...) ruft mich heute Abend an, und dann wollen wir richtig drüber schnacken wie das in Heidelberg war, oder so.“ Das ist Freundschaftspflege. Oder (...) sagt: „Du kannst doch nicht heute Abend bei Glatteis nach Hause fahren. Hast Du die Straßen gesehen. Das Bett ist bei mir im Keller. Du kommst hierher und so.“ Ja so läuft das und das ist auch gut so.

E: Definitiv. Und jetzt zu meiner letzten Frage, sehr allgemein formuliert: Was fällt Dir hierzu spontan als erstes ein: Was fällt Dir sonst noch so zu der Struktur des Kulturellen Sektors in Niedersachsen ein?

A: Dass das Land zwar viel Wind macht, aber nur auf der Metaebene. Engagement zeigt: Studien und Strukturen und noch ein Konzept und noch ein Musikland gründen und noch ein KEK. So, wo bleibt die Förderung der Kunst und Kultur? Das Land schiebt dieses auf die Kommunen ab. Das ist so oder so vor Ort besser aufgehoben. Und das Problem mit den Kommunen ist, dass sie pleite sind. Also insofern ist die desaströse finanzielle Situation des Landes Niedersachsen auf landes- und auf kommunaler Ebene ein riesiges strukturelles Problem für die Kulturentwicklung des Landes. Wenn Du in Baden-Württemberg siehst, was die rein pumpen in ihre Festivals, oder in Bayern oder in Rheinland-Pfalz oder im Saarland. Man kommt ja auf ein paar Beispiele und das vergleichst mit Niedersachsen, dann ist das beschämend. Und was ich besonders

Vorstandmitglied eines Musikfestivals der Klassischen Musik (F)

beschämend finde ist, dass das Land, nicht die Kommunen, also das Land unheimlich viel Wind davon macht, dass nichts geschieht. (...)Und das ist ein strukturelles Problem. Man braucht weniger Struktur, man braucht nicht mehr. Also nicht noch eine Institution und nicht noch ein Gremium, noch ein Gesprächskreis und noch eine Untersuchung. Herrgott, die Fakten sind bekannt. Was man braucht ist Personalförderung. Also Leute finden, seien es Ehrenamtliche, seien es Berufliche. Die sich wirklich eignen für die Arbeit im Kultursektor und die fördern und ausbilden. Nicht mit Geld, aber kenntnisreicher machen. Also ich versuche überall wo ich kann, ich habe sogar die (...) ge-coached, wie die an Geld kommen. ... Warum ich das machen muss, ist mir ein Rätsel. Das könnte eine Aufgabe sein für diese ganzen Strukturen und nicht noch eine Studie und noch ein Gremium. Also man glaubt dass man in Strukturen investieren kann, das klingt toll. Das ist aber in Kunst und Kultur beschissen. Dort soll man in Kunst und Kultur investieren und die ist, wenn sie wirklich gut ist, weitestgehend Struktur resistent. Und es gibt viele von uns, die gelernt haben, den Tanz zu tanzen. Ich gehöre zu den Besten vermutlich, weil ich so viele Jahre auf der anderen Seite des Tisches gesessen habe. Das kann es doch nicht sein. Die Stärken müssen dahin kommen, wo die guten Inhalte sind, nicht wo die guten Rhetoriker sind.

E: Das ist doch ein schönes Schlusswort.

E: Kannst Du uns zum Einstieg erzählen wer Du bist und was Du bei (...)machst?

A: Angestellt bin ich als stellvertretender Geschäftsführer und mein Haupttätigkeitsbereich beschränkt sich aktuell auf die Betriebsleitung des Standorts Lüneburg. Seit einiger Zeit habe ich kommissarisch die Objektleitung in (...) übernommen, da betreuen wir die Inszenierung und Instandhaltung der Medientechnik und Inszenierungstechnik und vertretungsweise betreue ich gerade ein Objekt in Dresden, (...)D.h. (...) halt so große Festivals oder Tourneen, die betreue ich auch selber noch.

E: Dann muss ich mich ja noch mehr geehrt fühlen, dass Du Dir Zeit für mich genommen hast. Das hört sich ja bombastisch an.

A: Ja, es hört sich viel an und ist auch viel Arbeit, aber wie auch in jeden anderen Bereich. Auf allen Ebenen wird auch nur mit Wasser gekocht. Man darf das auch immer nicht für zu voll nehmen.

E: Ich untersuche den kulturellen Sektor. Dazu würde ich im großen und ganzen Förderinstitutionen zählen, Künstler auch Publikum, welches sich mit Kultur beschäftigt und Veranstalter im Kulturbereich. Das würde ich als groben Querschnitt sehen. Ich untersuche diesen Sektor hinsichtlich seiner Struktur, also hinsichtlich der Beziehungen, die die Institutionen und auch Akteure untereinander haben. Dazu kommt jetzt meine erste Frage: Kannst Du mir bitte was über Deine alltägliche Arbeit erzählen, insbesondere mit wem Du häufig zu tun hast und das in welchen Zusammenhängen. Wie gesagt, da ist für mich insbesondere interessant, wie Du in dem kulturellen Sektor eingebettet bist.

A: Gut, dann soll man zuerst mal meine internen Aufgaben oder Kommunikationen mit Mitarbeitern ausklammern, weil das wenig mit dem kulturellen Sektor zu tun hat, oder nur indirekt. Dann ist glaub ich da sicherlich die Verbindung zum (...)festival interessant, da habe ich auch mit der Geschäftsführerin zu tun, die aber auch die Programmplanung macht, zum Beispiel und auch noch andere Randbereiche des Festivals. Dann auch mit dem Produktionsleiter, der nicht direkt vom (...)festival selber ist, sondern von (...). Ich weiß nicht, ob Du (...) kennst? Das ist ein relativ großer Konzert- und

Tourneeveranstalter, die machen unter anderem auch das (...)festival, das (...)festival, (...) in Berlin, also relativ große Veranstaltungen. Und das (...)festival sitzt bei (...) in Hamburg und deshalb gibt es da eine Verbindung und der Produktionsleiter wird von (...) quasi mal ans (...)festival ausgeliehen. Das sind meine Hauptansprechpartner, neben einem Projektleiter von (...), dass ist eine Helferagentur aus Hamburg, die leihen auch diese Person aus für das (...)festival, der betreut dann auch im Projektleiterteam das komplette Festival. Neben drei Hauptansprechpartnern gibt es dann im Verlauf des Festivals, wenn es dann tatsächlich schon um Bookingsachen geht, wenn Künstler gebucht werden, dann werden auch immer schon die künstlerischen Anforderungen quasi vom Künstler an die Bookingagentur, das ist in dem Fall (...), die auch im (...)festival mit drinne sitzen. Da werden dann die künstlerischen Anforderungen an sie geschickt, die kommen dann an uns. Wir prüfen das dann unter dem technischen Aspekt und sagen dann: die und die Punkte müssen vielleicht noch mal direkt geklärt werden, weil das aus der Reihe fällt. Aus dem was wir für das Festival sowieso zur Verfügung stellen.

E: Was macht ihr da genau?

A: Auf dem Festival? Grundsätzlich sind wir als Dienstleister gebucht worden, um die Technik durchzuführen, also Tontechnik, Lichttechnik, Videotechnik, Bühnentechnik und Backline. Und Backline bedeutet die Instrumente, die die Künstler nicht mitbringen. Und im Laufe der letzten zwei drei Jahre sind wir auch immer tiefer eingestiegen, um das Festival oder die Programmdirektion, die da auch von der Geschäftsführung besetzt wird zu unterstützen, also das heißt teilweise auch dramaturgisch, aber hauptsächlich um zu gucken: wie kann man große Combos oder große Bigbands kombinieren, um den Aufbau von Umbauten zu minimieren und solche Themen. Also das einmal zu diesem Programmteil. Und dann arbeiten wir auch sehr eng mit diesem Produktionsleiter zusammen was die Zeitabläufe betrifft, weil bei so einem großen Festival geht es natürlich auch bei Umbauten und ein Großteil hat ja am Freihafen stattgefunden, der jetzt ja nicht mehr Freihafen ist in Hamburg, also bei Blohm und Voss auf dem Gelände und da waren natürlich auch immer viele Zollthemen zu regeln und zu kombinieren mit dem Festival

Interview Nr. 4
Einem Geschäftsführer einer KMU im Musikbereich

19.02.13

E: Das heißt, dass dieses Festival durch einen Zusammenschluss mehrerer Firmen organisiert wird?

A: Nee, also es ist die (...) GmbH der Veranstalter, die Produktionsleitung wird von (...) unterstützt und die Bookinagentur übernimmt die (...) Konzertdirektion. Also da ist schon ein Zusammenschluss, aber trotzdem ist der Hauptveranstalter die (...) GmbH

E: Und wie oft seit Ihr jetzt schon dabei gewesen?

A: Seit Anfang an, also jetzt ist bereits das fünfte oder sechste Jahr, ich weiß das nicht ganz genau.

E: Also wenn Du jetzt Deine Zusammenarbeit, also Deine Relationen zu der verschiedenen Partnern beschreiben würdest, gibt es da in Hinblick auf die letzten sechs Jahre eine Tendenz in welche Richtung das geht? Also wird es besser, da ich die Abläufe besser kennt, oder?

A: Ja, also es wird besser. Also man lernt sich besser kennen und man weiß sich besser aufeinander zu verlassen und natürlich ist das Festival relativ jung, da sind Lernprozesse zu beobachten und da ist immer noch viel Spielraum nach oben, weil das Festival sehr groß gestartet ist: Im ersten Jahr waren es schon elf Bühnen im Hamburger Hafenbereich und das ist einfach riesig so. Und wir haben da im Durchschnitt sechzig Mitarbeiter dauerhaft beschäftigt dann. Deswegen ist da viel Spielraum nach oben. Was die Gesamtorganisation angeht, was die Aufgabenverteilung und die Zuständigkeit auch betrifft., da entwickelt sich auch immer noch vieles. Also da ist Luft nach oben noch.

E: Und wenn Du mal an andere Orte in Niedersachsen denkst. Seit ihr als Big Player aufgestellt und habt ihr Euch das (...)festival im Kulturbereich als Benchmark gesetzt, oder agiert ihr auch im kleineren Rahmen mit kleineren Künstlern, zum Beispiel in Niedersachsen?

A: Ja, auch.

Wir haben natürlich hier im Haus unten dieses Ladengeschäft wie ich da mal so nennen will, wo wir dann den regionalen Markt bedienen, was hauptsächlich das Dreiheiher

Geschäft ist, Dreier heißt Materialvermietungen. Das richtet sich richtig an den kleinen Endkunden sozusagen. Und das (...)festival ist natürlich eine unserer etwas größeren Produktionen in dem Festivalsegment, aber wir haben alles dabei: von bis.

Wir haben letztes Jahr für die Niedersächsische Sparkassenstiftung die (...)Tour betreut, ich glaub das war im letzten Jahr, und die war auch nicht so groß. Es waren dann vier Termine und es hat sich – also auch wenn es ein großer Künstler war – hat es sich doch eher im kleinen Rahmen abgespielt, was dann die Materialvermietung und Personal- wie Logistikdienstleistung angeht.

E: Das ist auch eine ziemlich interessante Sache für meine Arbeit, denn die Niedersächsische Sparkassenstiftung ist einer der größten öffentlichen Förderer in Niedersachsen. Kannst Du sagen wie die Zusammenarbeit da war? War sie fruchtbar, ging sie in eine bestimmte Richtung, oder welche weiteren Kooperationspartner waren dabei?

A: Die Zusammenarbeit läuft schon relativ lange. Also das sind immer wieder Produktionen, die sich dann nach dem Umfang richten und oft auch nach den Künstlern, also die haben häufig auch Künstler, die wir auch schon länger betreuen durch verschiedene Festivals und Tourneen, die wir schon unterstützt haben. Und dann wissen die teilweise schon: das sind Künstler die wir kennen, die kennen uns und dann nehmen wir natürlich auch gerne den Dienstleister, der weiß was passiert.

E: Also ihr seit im Prinzip durch die (...)stiftung in Niedersachsen im Kulturbereich aktiv?

A: Ja, aber sehr begrenzt, weil die haben so glaub ich wenig Veranstaltungen und von denen, die Station in Häusern machen, wo keine Technik vorhanden ist und wir unterstützen natürlich nur dann, wenn keine Technik vorhanden ist, oder wenn Künstler wie (...)besondere Anforderungen haben. Und bei solchen Künstlern geht man dann auch lieber sicher und nimmt einen Dienstleister, der weiß was die wollen und die reine Anwesenheit von uns – also ohne dass ich jetzt uns so hoch loben möchte – aber die reine Anwesenheit durch einen Dienstleister wie uns, der die Künstler kennt, beruhigt natürlich schon ein bisschen so. Und da weiß der, dass er sich über die Technik keine Gedanken machen muss, da sind wir dabei.

E: Hast Du noch ein Beispiel, dass in diese Richtung geht?

A: In Niedersachsen? Also das ist aus dem Stehgreif immer so... Also wir betreuen in Niedersachsen ... machen wir auch immer wieder was für (...) Nutzfahrzeuge, aber das ist dann ja nicht der Kulturbereich, das ist dann mehr der Industriebereich.

E: Aber die (...)macht ja auch viel Kultur. Seit Ihr da über die (...)Stiftung mit drin?

A: Ja, In der (...)... unser (...)vertrag läuft direkt mit der (...)GmbH. Da betreuen wir aber nur die Medien- und Inszenierungstechnik und nicht die Veranstaltungen. Also die Veranstaltungsbetreuung ist dann noch mal abgekoppelt und das macht ne andere Firma.... also es gibt sicherlich dort noch mehr Kulturprojekte, die wir in Niedersachsen betreuen, aber das ist jetzt für mich gerade so aus dem Stehgreif, weil, das machen eher andere Kollegen, dann müsste ich tatsächlich mal in die Datenbank gucken.

E: Ist ja kein Problem. Und wenn Du jetzt an Deine Arbeit denkst: Welche Personen oder Institutionen kontaktierst Du am häufigsten und wer kontaktiert Dich am häufigsten. Und das aus welchen Gründen?

A: Hauptsächlich habe ich mit der (...) zu tun. Seit ca. einem halben Jahr, weil ich da - wie gesagt - kommissarisch die Projektleitung übernommen habe. Jetzt wurde Ende letzten Jahres unser Rahmenvertrag verlängert, oder neu aufgesetzt. Das heißt wir betreuen dort schon ich glaube jetzt seit über zehn Jahren diese Instandhaltung und Betriebsführung der Inszenierungstechnik. Und dieser Vertrag wird immer für drei Jahre abgeschlossen und einem Optionsjahr. Jetzt sind wir wieder drei Jahre dabei und das ist tatsächlich ein sehr umfangreiches Projekt. Wir haben da insgesamt über 350 Inszenierungen laufen gleichzeitig in den einzelnen Pavillons der (...) -Marken die da präsentiert werden für die Besucher. Das ist ja wie so ein, wie so ein Vergnügungspark will ich nicht sagen, aber so in der Art ist das da ja aufgebaut. Dass das ein Erlebnis für den Kunden sein soll die (...) -Marken zu erleben. Und da haben wir im Durchschnitt momentan acht Techniker, rund um die Uhr, die dort die Instandhaltung und die Betriebsführung betreuen und ein Objektbüro mit einen Objektleiter, einem

stellvertretenden Objektleiter. Momentan sind wir noch auf der Suche nach einer Assistenzstelle, die wir besetzen wollen. Also nach einer geeigneten Person für diese Assistenzstelle. Und da ist ein sehr reger Kontakt, weil dort wirklich über den Tag, dauerhaft Inszenierungen ausfallen oder Inszenierungen erneuert werden sollen oder quasi neue Inszenierungen geschaffen werden sollen in die, wo wir in die Planung dann schon integriert werden. Es ist ein sehr umfangreiches Treiben da in der (...). Also der (...) legt natürlich auch sehr viel Wert auf die eigene Präsentation deshalb ist da viel Bewegung. Uns da habe ich hauptsächlich Kontakt mit unserem Objektleiter und unseren Ansprechpartnern der Autostadt direkt. Das ist die eine Seite aus dem Industriebereich und im Kulturbereich habe ich sehr viel Kontakt mit der (...). Das ist die (...)GmbH und da betreuen wir auch fast alle Veranstaltungen, die sie machen. In der Laeiszhalle momentan und in Hamburg in verschiedenen Spielorten. Momentan ist das (...)Festival, das sind ca 30 Konzerte im Februar bis Anfang März. Und ja das sind komplett verschiedene Spielorte, sowohl in der Laeiszhalle, die sie ja selber betreiben, als auch Kirchen, Konzerthäuser Kultureinrichtungen wie Kampnagel zum Beispiel. Und ja, die (...)betreue ich auch noch selber.

E: Das heißt, dass Ihr in Hamburg durch die Bank weg ziemlich gut vernetzt seid.

A: Ja, in Hamburg betreuen wir jetzt die (...). Das, würd ich sagen, ist ein sehr besonderer Veranstalter. Wir haben auch schon einer Veranstaltung in der (...)gemacht, im Rohbau. Da sind auf jeden Fall sehr interessante Projekte mit verbunden. Dann betreuen wir Clubs wie die (...)zum Beispiel, aber auch andere Clubs wie (...), den (...) Club, der jetzt gerade neu eröffnet wurde, den haben wir jetzt auch schon einmal unterstützt, dann auch viele Theater und Opernhäuser, wie das (...),(...)Theater und so weiter und dann natürlich die klassischen Konzertveranstalter wie die (...) Konzertdirektion, (...)Konzertdirektion, also in dem Bereich auch, da machen wir auch Tourneen, aber auch örtliche Veranstaltungen in Hamburg. Da sind wir auch wirklich durch die Bank. Ich glaub im Industriebereich beschränkt sich das tatsächlich auch auf wenige Kunden, aber auch da sind wir aktiv

E: Seit ihr da Marktführer?

A: In Hamburg? Nein. In Hamburg sitzt ja unter anderem auch die (...).

E: Und wenn Du jetzt an deine Kontakte, wieder hauptsächlich im Kulturbereich denkst. Gibt es da auch Kontakte, die Du als hinderlich bezeichnen würdest, also ob Du jemanden in Deinem Umfeld kennst, der Dich auf eine Art und Weise behindert?

A: Ja, also. Würd ich eigentlich nicht sagen, es gibt natürlich Verbindungen mit bestimmten Kunden, die sicherlich andere Kunden abschrecken, weil sie wissen, dass wir ... sagen wir mal ich arbeite mit Kunde A und Kunde B steht in der direkten Konkurrenz zu Kunde A, wird dann ein anderes Dienstleistungsunternehmen erstmal anfragen, weil dann da persönliche Differenzen bestehen und, also so etwas kann ich mir vorstellen, aber das ist nichts, von dem ich jetzt wüsste und sagen würde da gibt es eine konkrete Behinderung oder ne konkrete Meinungsverschiedenheit. Also das nicht, aber ich weiß davon, dass es so etwas gibt. In unserer Branche auch

E: Ist ja irgendwo auch menschlich würd ich sagen.

A: genau

E: Ich untersuche unter Anderem auch die Rahmenbedingungen auf die Akteure in unserem Netzwerk, also welchen Einfluss Rahmenbedingungen haben, und zwar Rahmenbedingungen zum Beispiel rechtliche, oder politische auch, welche für Kulturinstitutionen einen großen Einfluss haben, finanzielle oder inhaltliche Rahmenbedingungen. Ist Dir ein Beispiel bewusst, wo Dein Handeln durch eine Rahmenbedingung beeinflusst wurde? Oder kannst Du sagen, dass diese vier Rahmenbedingungen generell Einfluss auf Dein Handeln haben?

A: Rahmenbedingungen direkt aus der Kulturbranche oder Rahmenbedingungen, die auch unsere Branche betreffen?

E: Also Rahmenbedingen finanzielle Natur, also zum Beispiel in der Kulturbranche wurde da häufig geantwortet: Da wir ein Verein sind werden wir nur für ein Jahr gefördert, das heißt, wir können uns nicht langfristig orientieren in eine Richtung. Das wäre eine Beeinflussung finanzieller Art, oder letztes Jahr war die CDU am Werk, die hat

für Kultur so und soviel Geld ausgegeben, nun gab es den politischen Wechsel und jetzt ist weniger Geld da.

A: Ja, also das ist ja grundsätzlich ein Problem, dass in der Kulturbranche, würd ich mal sagen seit 2009 merklich weniger Geld vorhanden ist und das merken wir auch und das haben wir auch schon vorher gemerkt. Es ist immer so, dass auch gerade aus öffentlicher Hand große Künstler eingekauft werden und auch immer Leute mit Erfahrung dabei sind, die dann die Durchführung der Veranstaltung verantworten, aber auch immer wieder Leute ohne Erfahrung in den Verantwortlichen Positionen und dann werden Künstler eingekauft, die ins Budget passen, aber es wird nicht damit kalkuliert, was diese Künstler an Infrastruktur benötigen, um solche Veranstaltungen durchzuführen. Da könnt ich jetzt weiter ausholen, aber ich beschränke mich mal auf den Bereich, der unsere Branche betrifft. Die Technik, die Backline, was damit zusammenhängt, der Personalaufwand, die Logistik, das sind Sachen, die unterschätzt werden und fast immer unterschätzt werden. Und in dem Fall haben wir dann Probleme, weil dann bei uns angefragt wird, ein Angebot zu erstellen für so eine Veranstaltung oder Tournee oder Festival oder was auch immer. Und dann machen wir ein Angebot und es ist viel zu teuer, dann fällt es aus dem Budget, weil natürlich so ein Künstlerhonorar den Hauptteil des Budgets frisst. Aber das sind dann tatsächlich Kalkulationen, die an der Realität vorbeilaufen. Das passiert immer häufiger. Wir haben Probleme dadurch, weil wir natürlich mit dem Anspruch der Künstler die Produktion umsetzen wollen und auch umsetzen. Dann gibt es natürlich aber Firmen - gerade in Hamburg auch, oder auch um Hannover vielleicht - die nur den regionalen Markt bedienen und nicht mit dem wirklich hohen qualitativen Anspruch solche Veranstaltungen umsetzen und der Materialpool sich eigentlich auch auf eine ganz andere Zielgruppe ausrichtet. Und dann können diese Firmen natürlich viel günstiger anbieten, aber nicht mit diesem - ich jetzt auch nicht Qualität und Quantität gegenüberstellen - aber das sind dann häufig Produkte die eingesetzt werden gerade im Bereich Technik, die einfach nicht den Standard erfüllen, der eigentlich abgefragt wird. Und das ist schon ein Problem. Aber das ist ja ein Problem in jedem Markt, dass es immer Leute gibt, die mit günstigerem Material, mit Produkten vergleichbare Angebote angeblich liefern, die aber nicht vergleichbar sind

E: Also nachhaltig ist das auch nicht so richtig

A: Ja gut, dann müsste man jetzt tatsächlich das definieren, worauf man die Nachhaltigkeit bezieht.

Es kann natürlich einmal die Nachhaltigkeit der Materialinvestition sein, weil wenn man günstiges Material kauft, dann kauft man immer zweimal, das kennt man, das ist nicht bei uns so. Das ist in jeder Branche gleich.

Das ist nicht nachhaltig und natürlich wenn man günstigere Produkte kauft, die einen schlechteren Wirkungsgrad haben, seien es nun Lautsprecher, die mehr Leistung brauchen, weil sie sonst kein homogenes Klangbild erzeugen, weil der Lautsprecher – jetzt mal ganz abgesehen von der Qualität des Lautsprechers des Klangbildes – muss ihn einfach lauter drehen, um im Saal ein homogenes Klangbild zu bekommen. Wenn Du natürlich einen besseren Lautsprecher nimmst, der im Abstrahlwinkel der Hörner besser gebaut ist, dann muss Du ihn natürlich nicht soweit aufdrehen und musst natürlich auch nicht soviel Strom verbrauchen. Man kann– was auch zunehmend in unserer Branche passiert – mehr LED-Technik einsetzen, was wir fast nur noch machen. Damit kannst Du natürlich auch Strom sparen. Da denken aber häufig die Konzertveranstalter nicht dran. Das ist natürlich ein Bereich im Segment Nachhaltigkeit, wo wir uns auf jeden Fall platzieren können. Aber natürlich andere Firmen, die günstigere Produkte einsetzen und sehr viel mehr konventionelles Licht, dass viel mehr Strom verbraucht, können viel günstiger anbieten, weil diese Produkte viel günstiger einzukaufen sind.

Also das jetzt mal kurz zum Thema Nachhaltigkeit

E: Wir kommen nun zum Ende, deswegen bitte ich Dich, die nächste Frage nur ganz kurz zu beantworten. Gibt es bei Dir Schnittstellen zwischen Deinen beruflichen und Deinen privaten Kontakten, beispielsweise in Deiner Freizeitgestaltung? Oder verschmilzt das?

A: Als ich angefangen habe, die Ausbildung zu machen und auch noch als ich hier angefangen habe, habe ich noch Musik gemacht. Das mache ich inzwischen nicht mehr, weil dieser Input, den ich über die Arbeit bekomme, mich tatsächlich von diesem Hobby weggebracht hat. Das beeinflusst, oder hat mein Privatleben beeinflusst, weil ich aufgehört habe, Musik zu machen. Und ich weiß heute für mich, dass es ein Fehler ist,

Einem Geschäftsführer einer KMU im Musikbereich

dass Hobby zum Beruf zu machen. Also für mich auf jeden Fall. Ich habe gerne Musik gemacht, aber ich habe auch kein Problem damit. Ich habe andere Hobbys, die ich auch gerne mache, aber bevor ich dann tatsächlich sehr tief in diese Branche eingetaucht bin, hat privat die Musik mein Leben schon sehr stark bestimmt.

B: Und jetzt die letzte Frage: Was fällt Dir sonst noch zur Struktur des Kulturellen Sektors in Niedersachsen ein? Fällt Dir was dazu ein?

A: Die Vernetzung von Niedersachsen ist für die Größe des Bundeslandes noch ausbaufähig.

E: Punkt. Vielen Dank für das Interview.

Ensembleleitung im Bereich der zeitgenössischen Musik (ZM)

E: Ich untersuche den Kulturellen Sektor Niedersachsens hinsichtlich seiner Struktur, und dass insbesondere im Musikbereich. Erzähle mir bitte etwas über Deine alltägliche Arbeit, zum Beispiel mit wem hast Du häufig in welchen Zusammenhängen zu tun und Kontakt?

A: In Niedersachsen? Den Kern bildet natürlich das (...). Es besteht aus zwei Leuten, die versuchen das Ganze zu managen und die letztendlich die inhaltliche Marschroute auch vorgeben. Das gesamte (...) besteht aus einer Gruppe von bis maximal elf, zwölf Leuten. Es ist eine Gruppe, die sich jetzt schon seit vielen, vielen Jahren kennt. d.h., dass da Strukturen der Probenarbeit oder der Aufführungen oder des gemeinsamen Repertoires, des gemeinsamen Fundus an Erfahrungen unglaublich gewachsen ist. Das bedeutet, dass man über sehr viel nicht mehr so sehr viel reden muss, sondern es ist groß geworden.

E: Das sind die internen Strukturen

A: Ja, die internen Strukturen. So, dann zur Position in Niedersachsen. Wir hatten ja dieses (...) 2007 gegründet aus der Feststellung heraus, dass es natürlich viele solcher Formationen in Niedersachsen gibt und auch viele Einzelkünstler, die alle vor sich hin arbeiten und nichts voneinander wissen. Mit diesem Netzwerk sollte eben eine Plattform geschaffen werden, über die Kommunikation möglich wird. Also um miteinander zu kommunizieren und zu gucken, was macht man inhaltlich, welche Schwerpunkte setzen die Einzelnen und dann auch andererseits einen Schritt weiterzugehen und zu sagen, wie könnte denn ein Erscheinungsbild für die (...) nach Außen noch besser gelingen, weil wir eben erlebt haben, dass ein ganzes Netzwerk, also eine Sichtbarmachung oder Veränderung über das ganze Bundesland für Förderer, Politiker oder das Publikum, wobei ich über das Publikum nicht so ganz sicher bin – ehrlich gesagt - aber zumindest für die offizielle Seite, die Kulturpolitik, etwas Zwingenderes auch für die Inhalte hat .

Schaut her, wir sind viele Leute, wir haben miteinander zu tun. Wir denken uns zusammen auch was aus. Da entwickeln sich verschiedene Themen, verschiedene Schwerpunkte werden gesetzt und eben auch in verschiedenen Bereichen der Musik. Das ist eine große Sache, die möchte wahrgenommen werden.

Denn das Problem von Musikern und Künstlern im Allgemeinen ist eben letztendlich diese Einsamkeit, wenn jeder so vor sich hinmurmelt und natürlich einerseits sehr glücklich ist mit den eigenen hochkarätigen Zielen, was dann auch die Qualität der Arbeit schließlich ausmacht, was aber auch verschwindet in diesem großen Gesumm von vielen tollen, fantastischen Sachen, die es generell auch woanders gibt. Und um das eben so ein klein bisschen zu bündeln und zu sagen, hier passiert überall irgendwas, was Gegenwart aufgreift und auch Gegenwart im Stande ist zu verändern. Dazu ist dieses Netzwerk gut.

E: Ja gut. Zufälligerweise kenn ich das (...) ja so einigermaßen. Die Idee am Anfang war das (...) auszubauen mit einen Betrag an finanziellen Mitteln die man zur Verfügung hat. Diese Förderung ist jetzt ausgelaufen und interessant ist natürlich, wie viele von diesen Ideen im Musikbereich bleiben, bzw. umgesetzt worden sind?

A: Das ist ziemlich interessant, weil ziemlich viel geschafft worden ist. Das muss man sagen. Es ist ein ganz gutes Niveau erreicht und wir machen auf diesem Niveau weiter.

Aber es muss ganz klar gesagt werden: Dadurch, dass viel weniger Mittel zur Verfügung stehen, sind zwei Sachen zu beobachten. Die eine, dass es keine Ressourcen mehr gibt, das Erreichte weiter auszubauen. Also letztendlich kann die Fantasie, was (...) noch leisten oder machen könnte - und diese Fantasie steht wirklich im hohem Maße zur Verfügung - einfach nicht realisiert werden, weil einfach die Mittel zurückgefahren sind. Das heißt, man kann froh sein, dass man auf einem Kondensat verharrt und das so gut wie möglich macht. Also dieses Kondensat, das hatten wir auch am Schluss (...) Das Land hat dann schließlich auch mehr gegeben als vorher und die Stiftungen das ist so comme ci comme ca, wie die bereit waren zu kompensieren. De facto ist es weniger glücklich, und was war jetzt das Wichtigste? D.h. dass man jetzt also versucht hat, die ganzen angefressenen Stückchen Kuchen zu sondieren, diese kleinen Optionen also, die man hier und da noch entwickeln konnte - hier ist noch irgendjemand und da ist noch irgendwie ein Thema. Dass man sagt: „Moment, was ist realistisch und zwar in nächster Zukunft realistisch, was ist das Wesentlichste und darauf konzentrieren wir uns jetzt. Das ist erarbeitet worden und das sind jetzt das Ziel und der Inhalt dessen, - also wir sind jetzt gerade im zweiten Jahr dieser Förderperiode und Zielvereinbarung mit dem

Ensembleleitung im Bereich der zeitgenössischen Musik (ZM)

Land – was also jetzt im Laufe dieser vier Jahre passieren soll.“ Das heißt, wir haben jetzt einen Fokus gesetzt auf das Festival, (...) das als Biennale in Hannover stattfindet und in dem anderen Jahr jeweils irgendwo auf dem Land, und einen anderen Schwerpunkt gelegt auf die einzelnen Konzertreihen der Formationen, die die längste Tradition haben. Dann gibt es einen Projekttopf sozusagen, für den jedes Jahr ganz viele Anträge vorgelegt werden. Darüber entscheidet ein Kuratorium, eine eigene Kommission, welche Projekte da den Zuschlag bekommen. Und dann gibt es einen ganz großen Nachwuchsbereich.

E: Also meine Arbeit untersucht die Strukturen um (...) zum Beispiel, die auch hinsichtlich welcher Einflüsse Rahmenbedingen haben, zum Beispiel finanzielle, politische, inhaltliche und rechtliche. So wie ich Dich eben verstanden habe, ging es um finanzielle Rahmenbedingungen. Also der Geldfluss, was gibt der einem selber für Möglichkeiten und wiederum auch in Bezug auf inhaltliches Handeln. Könntest Du auch andere Rahmenbedingungen in Bezug auf Euer Schaffen skizzieren, wie die einwirken. Also zum Beispiel, haben diese ganzen - also es sind im Prinzip zwei Fragen – also wenn Du sagst, dass Dir Geld Möglichkeiten zum Handeln gibt, hat es dann Synergien geschaffen im Rahmen der Förderung, also in den letzten Jahren der Förderung entstanden sind, die dann letztlich auch inhaltlich positive Auswirkungen hatten?

A: OK, also das ist eine ziemlich interessante Frage und auch ein heißes Eisen. Auf der einen Seite kann ich für (...) eigentlich sagen, was wir gewonnen haben durch diese Netzwerkstruktur, sind tatsächlich finanzielle Rahmenbedingungen und politische Aufmerksamkeit. Und ein bisschen das Hobby und der Spaß, also jetzt meine Rolle speziell, (...), mir inhaltliche, konzeptionelle Gedanken für das Netzwerk zu machen. So etwas macht Spaß. Das hat aber auf (...) also auf die Arbeit von uns, kaum Auswirkungen. Im Gegenteil, ich erlebe es so, dass wir eigentlich sehr starken Input geben, was die Ideen angeht und ich muss sagen, dass ich mich da jetzt eher zurückhalte, weil es einfach viele sind, die ihre Inhalte realisieren wollen. Ich guck einfach ganz genau: was ist das? das ist ein Projekt, dieses (...) und es ist vielleicht ganz spannend mal auseinander zu dröseln, was es von Seiten der Politik sein sollte, was politisch erreicht werden sollte und welche Bedürfnisse darüber hinaus die Musiker hatten, die dieses Netzwerk eingegangen sind, was die Musiker eigentlich brauchen und ob da nicht Inhalte, also Ziele verwechselt werden. So, angefangen hatte es damit, dass die Politik und die

Ensembleleitung im Bereich der zeitgenössischen Musik (ZM)

Stiftungen gesagt haben: das geht so nicht weiter mit diesen Buschtrommeln irgendwie in Niedersachsen. Dieses weite Land — und überall sitzt so jemand Einzelnes und macht irgendetwas. Wir brauchen eine Lobby, wir brauchen ein Gesicht für die (...) in Niedersachsen. Das ist ein guter Gedanke. Das ist wirklich ein guter Gedanke. Wir kannten uns anfangs gar nicht, sind uns anfangs auch mit einem gediegenen Misstrauen begegnet und haben uns jetzt kennengelernt und wissen, wie wer arbeitet. Das ist nett geworden und sehr kollegial. Gut, Konflikte gibt es immer mal, aber das ist ganz normal in jeder zwischenmenschlichen Konstellation, aber da ist wirklich was gewonnen worden. Muss man sagen. Und es ist so, dass wir (...) was auf die Beine stellen konnten. Und jetzt was geblieben ist, ist ein ganz schönes Niveau, was erreicht ist - wie ich eben schon sagte - an Gesicht nach Außen, an Projekten, die wir zusammen machen. So, letztendlich war aber auch der heimliche Wunsch von einigen gewesen: Oh ja, wir machen jetzt (...) und wenn das jetzt ein Büro hat — anfangs ja in (...) — und dort jetzt gemeinsam Werbung gemacht werden kann, wenn dann irgendwie Hilfeleistung für dies und jenes, für Antragsstellung oder so, geleistet werden kann, dann nützt uns das auch als (...) ganz viel. Ich kann aus der (...) Perspektive sagen: Wir haben ein Gebirge mehr an Bürokratie, das war extrem zu Zeiten dieser Bundesmittelförderung, das ist jetzt wieder ein bisschen entspannter, aber es war extrem. Das heißt, wir hatten eigentlich doppelt soviel Arbeit.

Und die Presse funktioniert sehr gut, das ist also ein sehr schöner Synergieeffekt, dass das, was man in Niedersachsen macht, zentral verbreitet wird. Weil (...) also die Anlaufstelle für (...) in Niedersachsen per se ist, kann man dort auch alles finden, was passiert. Das ist sehr, sehr schön. Aber letztendlich hat so ein (...), ganz andere Bedürfnisse. Nämlich eine solches Büro, eine solche Infrastruktur für sich zu haben. Wie Kollegen in anderen Bundesländern das eben auch haben und die somit ganz anders ihre Karriere aufbauen können. Also letztendlich, seit es dieses (...) habe ich sehr, sehr viel mehr Büroarbeit zu leisten, weil ganz viel an Kräften eben auf diese Niedersachsen - Sache abgezogen wird und gar nicht mehr so sehr auf das, was wir sonst so in der Welt tun.

E: Und das wohlgemerkt aus der Position (...)

A: Genau. Da war dieser Wunsch: ich erinnere mich noch an diese ersten Treffen, als dann die Kollegen kamen und sagten: Oh ja, dann haben wir jetzt eine Agentur, wir

Ensembleleitung im Bereich der zeitgenössischen Musik (ZM)

haben jetzt eine Agentur, die uns jetzt Konzerte verschafft. Mitnichten. Es ist ein ganz anderes Thema, denn (...) ist ein kulturpolitisches Projekt. So was wie das (...) auch, bloß eben fokussiert auf die (...). Und es ist ein Projekt, das man ganz anders denken muss, wo es ganz andere Inhalte gibt und ganz andere Dinge, die das Ganze attraktiv machen oder lebendig halten, als es jetzt die Arbeit oder der persönliche Werdegang eines (...). Dies ist am Anfang verwechselt worden. Also ich glaube kaum, dass die Politik oder die Stiftungen jemals was anderes wollten. Vielleicht auch aus Unkenntnis der Berufswirklichkeit konzertierender Musiker heraus haben sich kulturpolitische Anliegen und die Förderung der zeitgenössischen Musik vermischt. Es hieß: Jetzt habt ihr eine Konzeptionsförderung und davon könnt ihr strukturelle Verbesserungen vornehmen. Möglichkeiten für Maßnahmen also, die früher nicht möglich gewesen wären und ein großer Gewinn für uns bedeuten. Also im Grunde genommen ein Weg hin zur Institutionalisierung. Obwohl diese veränderte Förderstruktur hoch zu schätzen ist, handelt es sich eben in den Fördersummen um Größenordnungen, die einfach – gemessen an diesem hehren Ideal – absolut lächerlich sind. Du kannst für dieses Geld schon mal keine Stelle bezahlen. Schon mal eine ganze Stelle geht nicht, geschweige denn, auch noch künstlerisch damit etwas zu tun, so dass es also einen Sinn hätte (...) dass man eben (...) etwas in der Region, in Niedersachsen oder für Niedersachsen tut, um eben auch eine Sichtbarkeit in Niedersachsen zu haben, bzw. kulturell wirksam für dieses Bundesland zu sein. Und dieser andere Traum, dass es gut sein soll für die Ensembles, da sie jetzt ihre Karriere starten, weil sie jetzt ja irgendwie genetztwerkt sind. Das ist ein großes Missverständnis. Wir haben eher das Gefühl, dass wir so viel Kräfte und Zeit abgezogen kriegen, dass wir für die „große Karriere“ nicht genug Platz haben. E: Wenn Du jetzt einmal (...) - das ist jetzt so eine vorher/nachher (...) frage - Ist Eure Position im Rahmen von (...) verändert, verbessert oder verschlechtert worden? Und anschließend die Frage: Ist denn das (...) im Netzwerk (...) - wenn man das überhaupt so ausdrücken kann – hat sich die Position durch die Förderung dort verändert? Diese Frage ist schwer zu beantworten, da es ja so etwas wie (...) vorher gar nicht gab und sich im Laufe der Zeit entwickelt hat, also eine Frage im Bezug auf die Entwicklung in diesem Fall.

A: Ja, also das (...) als Institution ist ja auch noch nicht so alt und vor allen Dingen hat es ein paar Jahre lang so ziemlich rumgedümpelt und wusste auch nicht so richtig, was seine Bestimmung so war. Das ist ja jetzt ein klein bisschen klarer strukturiert und man

Ensembleleitung im Bereich der zeitgenössischen Musik (ZM)

muss sagen, dass (...) in dieser ganzen Palette eine nicht mehr wegzudenkende Größe ist. Auf jeden Fall.

E: Das ist ja eine sehr positive Entwicklung

A: Absolut. Aber wenn ich es noch mal wiederholen darf: es sind eigentlich zwei verschiedene Projekte. Ein (...) in dieser Art, also zugeschnitten auf Niedersachsen, das bedeutet für jedes Bundesland was anderes und wir hatten wirklich fantastische Ideen, was so ein (...) Niedersachsen leisten kann oder was kann es irgendwie infizieren, was kann es lostreten. Und diese Fantasie ist noch längst nicht an ihr Ende gekommen. Bloß wir haben uns jetzt ein Ende gesetzt, weil wir auch einfach für das, was möglich ist, die Kraft brauchen und nicht Utopien hinterher träumen. Ja, es ist ein kulturpolitisches Unterfangen, das eben durch die Vernetzung gemeinsam getragen wird, von allen Akteuren, die daran beteiligt sind mit besserer Kommunikation untereinander. Alle tragen etwas dazu bei aus ihren Möglichkeiten, um dieses (...) lebendig zu haben. Es ist richtig ein eigenes Projekt, so sehe ich es heute. Aber die Hoffnung, die alle Musiker hatten, als sie reingegangen sind in das (...): so, jetzt wird es uns beruflich besser gehen und wir werden jetzt hier den großen Durchbruch erleben, weil wir jetzt eine Anlaufstelle haben und Lobbyarbeit machen und wir haben, wir haben... Ja, mitnichten. Es sind zwei verschiedene Themen. Die persönliche Karriere von jedem einzelnen Ensemble wird höchstens so ein kleines bisschen angereichert dadurch, dass es eine niedersächsische Präsenz gibt. Das hat aber mit Sachen außerhalb Niedersachsens herzlich wenig zu tun und auch keine Auswirkung ...

E: Das war ja ein bundesweites Projekt was da geplant war (...)

A: Ja, es gibt jetzt auch von einzelnen den Versuch - also (...) macht das, das (...) - mit anderen Ensembles bundesweit jetzt wieder ein Netzwerk in dieser Weise zu machen, um einfach dann auch voneinander Nutznießer zu sein. Etwa so: jeder hat eine Reihe und sie tauschen sich aus mit der Reihe der anderen, was wir von (...) innerhalb Niedersachsens auch versucht haben. Also da gibt es irgendwie auch schon eine Anstrengung. Aber nach meiner persönlichen Einschätzung sieht das so aus, dass dann dieselben Probleme wieder auf eine bundesweite Ebene verschoben sind und letztendlich wieder das Problem ist: wie kriegen wir diese Idee finanziert und was

Ensembleleitung im Bereich der zeitgenössischen Musik (ZM)

macht eigentlich kulturpolitisch diese Idee aus. Das heißt, der Wunsch oder die Hoffnung, darüber jetzt den persönlichen Karrierefortgang zu fördern oder da irgendwie einen Nutzen draus zu ziehen, ist für mich eine Schräglage im Denken.

E: Ziel ist eigentlich die (...), die gefördert wird.

A: Ja ja, genau, das Netzwerk ist wirklich eine große Chance, aber man muss lernen – und das war uns sehr schnell klar – es sind zwei verschiedene Schauplätze. Wir haben unseren Beruf, das ist unser (...) seit Jahrzehnten und wir haben dieses (...). Es ist sozusagen ein neues berufliches Thema, das unser Ensemble berührt, aber das letztendlich nicht das Ensemble selber dermaßen nach vorne bringt, wie manche Kollegen das anfangs gedacht haben. Also wir haben nicht wirklich davon geträumt, muss ich gestehen.

E: Und bezieht sich jetzt Dein Berufsleben beziehungsweise nur auf (...) oder gibt es noch ein Leben außerhalb davon? Wie positioniert Ihr Euch da.

A: Also das hat sich sehr geändert. Zu Zeiten vor der Netzwerkförderung haben wir ganz regional gedacht, in unserer allernächsten Umgebung. Wir haben zufällig diese schönen Räumlichkeiten und wurden so wahnsinnig viel von außen angesprochen: Ihr habt so tolle Räumlichkeiten, macht doch hier mal was. Aber wir wollten eigentlich nie, weil wir ewig verreist waren und wir dachten: jetzt zu Hause auch noch diesen Ärger, also diese ganze Organisation, dieses ganze Vorbereiten und so, wir wollen zu Hause proben und leben. Punkt. Aber dann ist das Ganze so massiv geworden, dass wir dachten: Ok, wir machen doch noch mal was. Dann kam uns irgendwann in den Sinn: Gut, wenn man Kultur betreibt und Kultur lebt und Kultur machen möchte, dann muss man tatsächlich gucken: Was hat die Kultur wirklich mit dem alltäglichen Leben zu tun? Und unsere Gesellschaft hat sich nun so verändert, dass man die Kultur im Pack irgendwo kauft und das persönliche Leben hat eigentlich kaum etwas mit dieser Kultur zu tun. Man kauft es sich irgendwie wie irgendwas. Wie ein Gut. Und uns interessierte eigentlich dieses Verweben von Kunst machen und Kunst rezipieren, sozusagen die Kunst ansteckend zu machen für eine Lebensführung.

E: Kultur zu leben

A: Ja, wenn ich mich hoffentlich verständlich ausdrücke. Und da haben wir verschiedene Experimente gemacht. Einmal mit dieser Konzertreihe in diesem Format ZuHören in Winsen und der Kompositionsklasse. Und mit einigen anderen kleineren zeitlich befristeten oder eng umgrenzten Projekten. Da ging dann ziemlich viel Kraft drauf, es war sozusagen ein Teil unserer Arbeit geworden, das hat sich so entwickelt. Dann kam das Netzwerk und dadurch konnte dieser regionale Bezug oder dieser Landesbezug eine größere Aufmerksamkeit erfahren. So, ich wiederhole mich. Dann hat diese ganze viele Arbeit innerhalb des Netzwerks während der Bundesförderungszeit so viel Kraft und Organisation, planerisches Denken, Diskussion und politische Diskussion gefordert, dass mein persönliches Leben eigentlich förmlich aufgesogen war davon. Also wir haben unsere Konzerte gehabt, ich habe weiter geübt, aber mein planerisches Denken war ganz auf dieses Netzwerk bezogen. Und jetzt, wo wir weniger Geld haben und eine Form, ein Status Quo erreicht ist, der jetzt beibehalten wird, hat keiner von uns mehr einen Ehrgeiz, groß planerische und visionäre, utopische Schritte für Niedersachsen zu tun - obwohl die irgendwo im Hinterkopf schlummern - aber wir wissen ganz genau, das ist völliger Quark, wir werden das nicht umgesetzt kriegen in Niedersachsen, auch in näherer Zukunft nicht, also wieso soll ich meine Kraft da verschleudern, ja, das heißt, ich mache das, was wirklich sehr gut funktioniert im regionalen Rahmen oder auch im Festival zu spielen oder in Niedersachsen gleichgewichtig mit den Kollegen zu agieren. Aber ansonsten geht die Konzentration woanders hin, also auf Konzerte irgendwo auf diesem Globus.

E: Würdest Du sagen, dass es im Rahmen, nicht nur von (...), sondern im Rahmen Deines Berufslebens Kontakte gibt, die Dir besonders förderlich sind und Kontakte vielleicht auch, die Dir hinderlich sind. Du musst jetzt keine Institution beim Namen nennen, aber könntest Du so etwas beschreiben?

A: Das geht sehr über persönliche Beziehungen wie man sich gut versteht. Es gibt die Situation, dass es Veranstalter und Rundfunkredakteure gibt, mit denen man einen guten Weg findet, die das gut finden, was man macht und denen man Sachen erklärt und man merkt: die verstehen das oder die haben selber Ideen oder sagen was, das man selber auch gut findet. Wenn sich solche glücklichen Zufälle ereignen, dann ist da viel möglich, dann hat man viel zu tun mit diesen Leuten. Aber dann kann es genauso gut

Ensembleleitung im Bereich der zeitgenössischen Musik (ZM)

wieder eine Periode geben, meinetwegen weil so jemand dann von außen Ärger kriegt, wenn er immer dieselben Namen präsentiert, oder weil er in Rente geht oder, was weiß ich, den Beruf wechselt und dann in ganz anderen Zusammenhängen plötzlich arbeitet, die für einen gar nicht mehr so greifen und so weiter. Und dann kommen da Neue und dann kann es sein, dass man mit denen dann ästhetisch oder persönlich überhaupt nicht zurechtkommt und dann knicken wirklich ganze Arbeitsfelder weg. Das ist ganz, ganz stark daran gebunden, wie man miteinander kommuniziert, wie die Beziehung ist. Auf jeden Fall. Und für uns in Niedersachsen war es einfach so, wie haben einfach auch so viele Jahre Erfahrung in allen möglichen Zusammenhängen, dass wir uns auch fragen müssen: was kann Niedersachsen vertragen davon? Oder wie müssen wir uns da zurücknehmen? Da ist soviel Potential, wir können ja nicht das ganze Fass aufmachen. Irgendwie das ganze Land platt machen. Das geht nicht. So ein Netzwerk ist ein anderes Thema, das ist ein anderes Projekt. Wir haben ein (...) mit vielen Kollegen und man versucht jetzt: was passt zu Niedersachsen, was ist unser Beitrag dafür, unser Filetstück dafür?

E: Aus der Perspektive von (...)?

A: Ja genau, und was können wir an sinnvollen Sachen, die wir für sinnvoll halten, beitragen oder in die Diskussion werfen oder irgendwie erzählen, was wir tun, aber ich muss auch sagen, dass wir viele Ideen nicht erzählen, weil es unsere sind.

E: Und auch mit Bedacht nicht erzählen

A: Mit Bedacht. Absolut.

E: Wir haben jetzt viel darüber geredet wie es früher war, wie es sich entwickelt hat, wie es heute ist. Wie stellst Du Dir die Zukunft vor, beziehungsweise was würdest Du Dir von der Zukunft wünschen in Bezug auf Deine Arbeit eingebettet in das Netzwerk von Niedersachsen?

A: Ich würde mir eine klarere Definition wünschen. Einfach.

E: Ist das realistisch

A: Ich bin mir unsicher. Ich glaube eher nicht. Aber das würde ich mir wirklich ganz dringend wünschen: Eine klare Definition, dass man es schafft, auch mit den Politikern zu sprechen: wir haben hier ein Projekt, jedes Ensemble tut hier das Seine dazu, so dass die (...) in Niedersachsen ein Gesicht hat und ein lebendiges Schaffen da passiert, aber als Ensemble gibt es noch ein Leben daneben: andere Kontakte, andere Beziehungen, wahnsinnig viel Möglichkeiten Erfahrungen zu suchen oder diese Erfahrungen, die man schon gesammelt hat. Letztendlich bedeutet die Konzerttätigkeit überall in der Welt auch indirekt, also auf Umwegen diese Erfahrung wieder in das Netzwerk einfließen zu lassen. Und dieser Aspekt kommt zu kurz. Das heißt, ich sage es ganz klar und deutlich: Ich wünsche mir eine eigene Infrastruktur, weg vom Netzwerk. Das heißt unabhängig vom Netzwerk, vielleicht ist es besser so ausgedrückt. Das Netzwerk ist ein eigenes wunderbares Projekt. Ich kann es nicht oft genug wiederholen, was kulturpolitisch gut ist für das Land und für die Sichtbarkeit und Hörbarkeit von (...)gut ist. Und wir haben viel geschafft, was eben Laieneinbindung, Nachwuchs u.a. betrifft, alles total wichtige Sachen. Aber ein Ensemble für zeitgenössische Musik ist noch ganz anders unterwegs. Und wenn soviel Mittel und Kräfte gebunden werden, um Netzwerk zu machen, bleiben zu wenig Ressourcen, um letztendlich innovative und wirklich total kluge Sachen, die auf Erfahrungen aus der Arbeit außerhalb des Netzwerks basieren, wieder mit einbringen zu können. Und das wird nicht scharf genug geschieden, das ist unklar bisher. Aber dazu brauchte man aber auch die Erfahrung, ich weiß nicht, wir haben ja unter den Kollegen noch nicht darüber gesprochen, aber ich spüre, das geht letztendlich allen so. Ja, man weiß bloß, die Politik will das so, die will das Andere nicht hören, also halten wir die Klappe. Ich bin aber der Auffassung: Man muss das einfach, auch wenn das Netzwerk besser werden soll, trennen und sagen: das ist eine Netzwerkstruktur, die braucht dies und das. Das darf nicht gleichgesetzt werden mit der Entfaltung eines (...), das auf seine Art und Weise auch Ressourcen erobert oder auch ganz andere Ressourcen bereit stellen kann, indem es Länder bereist und spielt und woanders Projekte macht, die einfach in Niedersachsen nicht gehen. Davon gibt es ganz viel bei uns und ich kann mich doch nicht über dieses Netzwerk definieren. Da werde ich einfach klein und dumm, ehrlich gesagt. Irgendwann ist es aus mit den Ressourcen.

Ensembleleitung im Bereich der zeitgenössischen Musik (ZM)

E: Also die letzte Frage: Ganz allgemein gehalten, also intuitiv, assoziativ: was fällt Dir sonst noch zur Struktur des Kulturellen Sektors in Niedersachsen ein? Was schießt Dir zuerst durch den Kopf?

A: Das Land hat eine ländliche Struktur. Und es macht Spaß, sich dafür Projekte auszudenken, die dem Rechnung tragen. Offizieller Weise ist es so: wenn man jetzt Anträge stellt und man hat ein Thema am Wickel, von dem man das Gefühl hat – oh das ist nicht nur Niedersachsen, ich stelle es bundesweit fest –, dass es wirklich ganz vorn ist mit der Nase, dann stelle ich fest: das ist überhaupt nicht vermittelbar. Es ist überhaupt nicht vermittelbar, weil Menschen das nicht mitdenken können, sondern es gibt ganz bestimmte modische Förderkanons, also meinetwegen gesellschaftliche Themen, die dann irgendwann in der Kulturpolitik angekommen sind und dann eigentlich hinterher schleppend gegenüber den Sachverhalten fordern: jetzt müssen wir kulturell da hinterher, irgendwie dem entsprechen und Konzepte entwickeln. Plötzlich geht's, nachdem es erst um Kinder ging, oder es geht immer noch um Kinder, aber dann geht's um Frauen, dann geht's um Alte und jetzt geht's um Ausländer und um Behinderte vielleicht auch noch, am besten um behinderte alte Ausländer, oder behinderte ausländische Kinder, möglichst Mädchen und ähnlich wichtige Themen. Aber dann gibt es eine Inflation von mehr oder weniger klug konzipierten Ideen und Projekten von Künstlern, die sich am liebsten den ganzen Tag mit Ästhetik und Üben beschäftigen und sich jetzt mit Themen auseinandersetzen sollen, für die sie nicht ausgebildet sind, von denen sie keine Ahnung haben und sie tun es, weil es da jetzt gerade Geld gibt. Es wird viel Geld in Projekte gesteckt, die nur mit großem Glück gelingen, weil thematisch wieder etwas zusammen gezwungen wird, das nicht automatisch allein auf der ästhetischen Ebene zu lösen ist. So, das heißt: andere Perspektiven auf so ein Land oder eine Gesellschaft, die gerade nicht diesen modischen Themenkanons entsprechen, sind schier nicht möglich. Und das geht mir unglaublich auf die Nerven, weil das einfach die Freiheit des Geistes so dermaßen behindert. Und das gilt bundesweit, das ist in Niedersachsen auch stark ausgeprägt, sehr stark, aber man findet es überall. Selbst wenn man dann gedanklich Schritte weitergeht und an große Stiftungen schreibt, dann eckt man da auch an: nee, das ist jetzt gerade nicht unser Förderziel.

E: Es sollte die Kunst um der Kunst wegen sein und nicht um Themen, die gerade jetzt in den Fördertöpfen angesagt sind.

A: Ich glaube, es ist gefährlich, die Problematik wieder darauf zusammenzuschumpfen.

E: Mir ist jetzt spontan der Name (...) dazu eingefallen.

A: Das ist schon klar. Sondern das (...) beschäftigt sich ein Leben lang mit gesellschaftsrelevanten Fragestellungen. Das muss ich dazu sagen. Das ist eine Arbeit, die sich diesen Namen wählt, um genau diesen Kunstbegriff zu hinterfragen, um die Potentiale, die im Kunstmachen stecken, tiefer aufzufächern. So, in dieser Spannung befinden wir uns ein Leben lang und das ist auch das was Spaß macht. Was ich meine ist, dass man manchmal einen unabhängigen Blick auf gesellschaftliche Zusammenhänge haben kann und daraus Projekte entwickelt, die total toll sind und viel Bewegung aufwirbeln könnten. Also viel kulturelle, zwischenmenschliche, politische – weiß ich nicht -, aber Bewegung initiieren könnten, die eben nicht diesen mal in den Förderkanons angekommenen Modethemen entsprechen. Und so ist man eigentlich dauernd aufgefordert, irgendwelche Reizworte zu befriedigen, statt wirklich einen unabhängigen Blick auf Verhältnisse haben zu dürfen und dem eine ästhetische Ausdrucksform zu verleihen. Verstehst Du, was ich meine? Wovon eine Gesellschaft irrsinnig viel haben könnte. Von dieser Unabhängigkeit des Geistes. Das ist jetzt nicht nur unser Problem als Musiker oder als Künstler, sondern das haben Wissenschaftler ganz genauso. Das stellt man fest, wenn man Wissenschaftler fragt und wir haben ja oft solche Gesprächspartner in unseren Konzerten. Wenn dann irgendwie das Gespräch dahinschlittert, dann folgt das große Lamento darüber, dass die Wissenschaft eigentlich nicht unabhängig forschen kann, weil die Fördervorgaben eben so und nicht anders sind und schlimmer: dass oft bestimmte Forschungsergebnisse geradezu erwartet werden. Es ist überall dasselbe. Und das ist im Grunde genommen etwas, das Deutschland nicht nötig hätte und Niedersachsen auch nicht und das letztendlich vergeudete Ressourcen bedeutet.

E: Raimund, schön, dass wir uns heute hier treffen können. Mit meiner Fallstudie untersuche ich den Kulturellen Sektor in Niedersachsen hinsichtlich seiner Struktur und ich möchte Dich bitten, dass Du mir was über Deine alltägliche Arbeit erzählst und zwar mit wen Du häufig in welchen Zusammenhängen zu tun hast? Was schießt Dir da so spontan in den Kopf?

A: Mein Bild ist die Zwiebel. Es gibt Kernaufgaben und es gibt Aufgaben die mehr in der Peripherie angesiedelt sind. Und der Witz ist, dass die Zwiebel in Schalen aufgebaut ist, aber bei meiner Arbeit sind diese Schalen durchlässig. Genauso muss man das sehen, das heißt am Meisten habe ich natürlich erstmal zu tun mit der akademischen Institution. Das ist wiederum in meinem Fall deswegen spannend, weil ich auf der einen Seite die (...) habe, die eine ganz eigene Denke hat und auf der anderen Seite die Universität (...), die letztlich auch eine ganz eigene Denke hat. Und ich versuche zwischen diesen beiden jeweils eigenen Planeten, die sind sehr hermetisch durchaus, versuche ich so einen Eiertanz, um zu gucken was kann ich für mein Bereich, und was mein Bereich ist, dass müssen wir gleich noch mal genauer Überlegen, für meinen Bereich jeweils aus der einen und anderen Institution am besten herausziehen. Das ist, wenn man so will, das Kernelement dieser Zwiebel: letztlich doch der akademische Austausch innerhalb der jeweiligen Institution. Dann kommt, vielleicht der eine Ring der Zwiebel, akademische Austausch sprich der (...) Austausch mit Kollegen bundesweit. Ein Zwiebelring ist wahrscheinlich die Vernetzung der, ich nenn es jetzt einfach (...) ganz blank, wobei man immernochmal genau gucken müsste was ich damit meine, die Vernetzung der (...) oder die Sichtbarmachung der (...) Arbeit in Niedersachsen.

E: Das ist einer der wichtigeren Punkte für meine Arbeit

A: Ja, und damit auch verbunden eine Sichtbarmachung der (...) national und eventuell auch international. Aber ich denke, und deswegen ist es so schwierig, müssen wir mal gucken wie wir das gleich auseinander zu dröseln: Diese ganzen Bereiche hängen, oder sind sofort durchlässig in andere Bereiche. Also wenn ich sage: Einbringen der (...), also der (...) Arbeit in Niedersachsen, dann sind damit befasst, quasi als Grundlage meine Institutionen, auf denen ich stehe. Also auf der Basis ich als Universitätsprofessor (...) kann durch diese Position, durch die ich habe, zum Beispiel an Stiftungen herantreten. Hätte ich diese Grundlage nicht, wäre die Kommunikation mit Stiftungen sehr viel

schwieriger. Ich kann in die Kommunikation mit Ministerien und Verwaltungen gehen. Ich brauche diesen universitären Ruf, diese positive, Überbewertung des deutschen Professors, wenn man ehrlich ist, die brauche ich, um überhaupt irgendwo vorgelassen zu werden. Das gilt bei den Stiftungen, das gilt bei den politischen Playern, das gilt bei den kommunalen Playern, das gilt bei den Krankenverbänden, das gilt bei, was weiß ich, die Musiktage Frieden eine Konzertreihe veranstalten wollen und sie suchen einen, der ihnen die Einleitung macht zum Thema außereuropäische Musik oder ähnliches Konzert, chinesisches Konzert, türkisches Konzert, dann ist es quasi dieses universitäre Fundament, das mich attraktiv macht. Ich muss nach innen die Uni bedienen und ich muss diesen akademischen Rahmen bedienen, um nach außen in diese Netzwerke hineinzukommen. Verlier ich meinen Unikodex und fall da irgendwie raus und verliere die Reputation als ernsthafter Kollege, bin ich eben genauso draußen. Ein gewisses Marketingtool, nein Marketingtool ist natürlich verkehrt, Marketing ist ja nur die Plakatwand, aber ein gewisses Tool, um das zu erreichen ist das (...), das (...). Weil ich da nicht nur das Label meines Namens habe, sondern das Label einer Institution.

E: Eine kurze Zwischenfrage: Funktioniert das Label (...) auch ohne Professortitel, oder gehören diese beiden Sachen zusammen?

A: Ja ich glaube das funktioniert schon auch ohne Professortitel, das funktioniert auch schon auch mit dem Titel Forschungsinstitution der Universität (...). Und ich versuche das (...) auch, durch was weiß ich, durch das ich da Mitarbeiter hinhole, die als (...) da tätig sind (...). Ich glaube, dass solch eine Institution durchaus auch unabhängig von Personen funktioniert. Das ist der Trick dahinter, dass ich es wegnehme von mir, weil wenn das an der Person hängt, dann ist überhaupt keine Nachhaltigkeit da. Das ist gerade so ein typisches Element, dass wenn ich mir die (...) Fachgeschichte und Personen und Wissenschaftsgeschichte in Deutschland anschau, dann hing es immer an Personen und dieses Fach ist dann wegen der Person entweder im Kleinkrieg verendet oder dann sind die Pensioniert wurden, dann ist es dort abgebrochen und dann sind Lehrstühle weggefallen usw. usf. Also diese Notwendigkeit dieser ganzen Struktur, dieser ganzen Zwiebel, die ich gerade geschildert habe kümmert sich vor allem darum, um Nachhaltigkeit zu erzeugen. Und das sind wieder gerade diese Wechselwirkungen. Dadurch, dass ich das Netz querbeet durch Politik, Wissenschaft und Verbände da irgendwie gebastelt habe, kam es zum (...), durch die Sammlungen dann eben auch, und

dadurch, dass es zum (...) kommt, kommt es dadurch wieder auch zu einer Verstärkung dieser Kontakte. Das ist so eine Art Katalysator und ich glaube, dass genau darin die Chance liegt, so einen Bereich nachhaltig aufzustellen. Es ist ganz verrückt, der wichtigste Faktor, um das (...) zu bauen ist eigentlich die Örtlichkeit. Also wenn die Uni Hildesheim tatsächlich dahin kommt, dass sie ein Gebäude für das (...) baut, und neben der Kirche auch noch auf der Domäne auch noch irgendwas hat wo draußen groß (...) dran steht, dann sind das glaub ich die Faktoren, zusätzlich zu den Menschen, die die Stabilität bringen, die Nachhaltigkeit bringen. Und für mich sind Vernetzung und Nachhaltigkeit die beiden Player, die aufeinander sofort einwirken, in beide Richtungen.

E: Sie hängen zusammen.

A: Genau, das ist ein kybernetisches System. Wenn ich mich nicht vernetze, dann habe ich nichts zu Nachhaltigkeit beigetragen und wenn ich nicht durch die Art der Veranstaltungen nicht immer wieder in die Nachhaltigkeit investiere, werde ich dann auch kein Netz aufbauen. Das ist eigentlich die Konstruktion, in der ich hier stecke. Eine andere Konstruktion ist die Balance Genau, das ist ein kybernetisches System. Wenn ich mich nicht vernetze, dann habe ich nichts zu Nachhaltigkeit beigetragen und wenn ich nicht durch die Art der Veranstaltungen nicht immer wieder in die Nachhaltigkeit investiere, werde ich dann auch kein Netz aufbauen. Das ist eigentlich die Konstruktion, in der ich hier stecke. (...) Das heißt, ich bekomme für beide so eine Art exterrialen Zustand, der mir enorm viel Freiräume gibt, obwohl ich eigentlich in zwei Systemen gebunden bin und man denken würde, dass es sich doppelt, die Verstrickung, aber eigentlich empfinde ich es für mich so, dass ich eher Freiheiten gewinne, die ich nutzen kann, um mich jeweils noch mehr aus diesen zwei Systemen heraus zu begeben: in Vernetzungen, in verrückte Projekte, wie eben dieser (...), der nirgendwo vorgesehen ist, der deswegen auch tierisch Probleme macht, aber das geht nur, wenn man sich zwischen den Institutionen sich zwischen den Playern befindet.

E: Also würdest Du sagen, dass dieser (...) eine Emergenz aus Deiner Vernetzung ist?

A: Genau, vor allem, weil (...) etwas schafft, weil er nicht in der einen oder anderen, sondern irgendwo dazwischenhängt, der ist in between, so wie eigentlich auch das Thema in between ist, denn diese Verbindung von Integrationspolitik plus Kulturpolitik

ist eins, dass so richtig niemand auf dem Schirm hat und für den Bereich der Musik sowieso nicht, weil die klassischen Musikbegriffe dem entgegenstehen und insofern sich dieses zwischen den Stühlen sich zu bewegen ist in diesem Falle glaube ich als Profil ausgesprochen, funktioniert ausgesprochen gut. Also das spannende an den Vernetzungen sind nicht die Endpunkte, sondern die Punkte dazwischen, die ich nutze.

E: Der Untertitel meiner Arbeit lautet Funktionsweisen und Auswirkungen von institutioneller und unternehmerischer Art, wozu ich gleich komme, ich möchte Dich vorher noch fragen, ob Dir was spontan einfällt zu welchen rechtlichen, politischen, inhaltlichen oder ökonomischen Rahmenbedingungen im Umfeld Deiner Institutionen Dir die Arbeit erschweren oder befördern und in welcher Weise? Also welchen Einfluss haben diese vier Rahmenbedingungen auf Dein Handeln und Dein Tun?

A: Die politischen Bedingungen sind eigentlich eher positiv. Ich bin fast überzeugt, dass ich aus der politischen Ecke den wesentlichen Rückenwind bekomme. Die Politik hat erkannt, dass sich die Gesellschaft im Wandel befindet. Wir müssen aufpassen, dass wir als Bundesrepublik unser hohes Niveau im globalen Vergleich halten. Und die Kultur wird gesehen als eine dieser Softparameter gesehen, die für ein hohes gesellschaftliches Bildungsniveau zuständig sind. Gleichzeitig hat die Politik auch erkannt, dass wir die Migranten in gewisser Weise in dieser Gesellschaft hineinholen müssen und dass das unter Umständen auch dadurch viel besser geschieht, das man durch Kulturbeziehungen zu einem imaginierten Heimatland, wenn man das in das Kulturleben hineinholt, schafft man gleichzeitig auch ein besseres Gefühl des Angekommenseins hier. Es ist also umgekehrt als es klassisch gedacht wird. Kultur verweist nicht auf die Türkei, sondern der Verweis auf türkische Musik usw. macht das Ankommen hier leichter. Ich glaube, dass hat die Politik noch nicht gänzlich durchschaut, aber sie ahnen so etwas, deswegen habe ich auf der politischen Ebene den stärksten Motor für das was ich tue. Im rechtlichen Bereich hänge ich in den Institutionen. Das ist erstaunlich schwierig, weil die Institutionen diesen Innovationen gegenüber nur mit Gesetzestexten begegnen und – das hast Du selbst gesehen – so ein Gesetzestext besagt, dass (...) zu Vollkosten gebührenpflichtig sind, zerschießt eigentlich so eine Idee, um neue Prozesse in Gang zu setzen, weil Gesetze und Regel aus der Erfahrung heraus den unbekanntem Fall, aber die Erfahrung ist eben innovationsfeindlich, insofern sind Gesetze etwas, was ich als innovationshindernd begreife, weil Gesetze denken so: das habe wir noch nie so

gemacht oder wo kommen wir dahin wenn jeder das täte. In Bezug auf Implementierung so was in dieses in between in Institutionen. Das funktioniert auf der rechtlichen Ebene. Da hänge ich momentan auch sehr mit der Verwaltung der (...), die riesige Overheadkosten haben wollen, die wir nicht gewillt sind zu zahlen.

E: Dann blieben da noch wirtschaftlich, finanziell

A: Wirtschaftlich finanziell. Ich glaube, dass diese ganzen Netzwerkereien und Verbindungen vor allen Dingen den Zweck haben, finanzielle Spielräume zu eröffnen. Die sind nicht da, insbesondere in dem Kulturbereich ist bei den handelnden Akteuren, die wir durch so einen Studiengang erreichen wollen oder auch durch so was wie (...), da sind die finanziellen Spielräume im Prinzip total gering, eigentlich nicht vorhanden und gerade zu prohibitiv, aber aus der Verbindung mit Politik, aus der Verbindung mit Verbänden usw. usf. also aus den Vernetzungen heraus, die jenseits der Institutionen sind entstehen gewisse finanzielle Spielräume.

E: Die Dein Handeln positiv befördern können.

A: Ganz genau.

E: Und jetzt zu den inhaltlichen Rahmenbedingungen, also in diesem Falle die Frage, wie Du versuchst die (...) in das System einzubetten.

A: Das ist sozusagen der Selbstzweck, also in dem Moment wo die (...) wahrgenommen wird im Kontext vom Globalisierungsdiskurs, im Kontext von Migration, von Kulturaußenpolitik, von Kulturinnenpolitik, von wie machen wir unsere Festivals, wie gibt eine Stiftung ihr Geld aus, welche Forschungsfragen stehen an und so weiter und so fort. Es ist, so glaube ich, wirklich so, dass wir als kleines Fach nur dann eine Chance haben, nur dann gesehen werden, wenn wir mit unseren Inhalten so gesehen werden wie wir sie tatsächlich betreiben. Also, Beispiel, wenn die Volkswagenstiftung hört „(...)“ und die haben die Assoziation „och je, da sitzt wieder einer, der mit dem Tropenhelm durch den afrikanischen Busch läuft und das Mikrophon raus hält wie seinerzeit der Schmetterlingssammler“, dann brauche ich keine Anträge stellen.

E: Gibt es dieses Image in der Wirtschaft noch?

A: Ich glaube, dass dieses Image interessanter Weise auch bei einigen Fachvertretern, nicht der (...), sondern in den Universitäten der Fall ist. Wenn man sieht das ist eine kulturwissenschaftliche Sicht, Migrationsdiskursen, Globalisierungsdiskursen, Diskursen der Kulturwissenschaft, stellt und die Fähigkeit, kulturelle Prozesse in der Gesellschaft so aufzuzeigen, dass wir die Menschen, die die Gesellschaft ausmachen, besser verstehen. Diese und eine andere Gesellschaft. Wenn das ein Bild ist, dann kann ich natürlich sehr viel besser arbeiten, als (...), als wenn ich mich mit dem Anderen rumschlage.

(off topic bis 20:00)

E: Ich habe noch zwei Fragen, eine in Bezug auf die Rahmenbedingungen. Wir haben über die vier Bereiche gesprochen in Bezug auf die Jetztzeit. Ich möchte Dich fragen was Du Dir im Hinblick auf diese Rahmenbedingungen für die Zukunft wünschen würdest?

A: Auf die Rahmenbedingungen, nicht auf die Inhalte?

E: Wenn Dir jetzt die inhaltlichen Rahmenbedingungen in den Kopf schießen würden, dann auch auf die inhaltlichen.

A: Was sozusagen mein Ziel ist, die Perspektive auf die ich hinarbeite.

E: Ja

A: Ich könnte jetzt auf der Handlungsebene sagen, also eine sehr viel stärkere Beachtung der (...) in den Lehramtsstudiengängen usw. das ist ein ... ich glaube man kann dieses Zwiebelmodell genau dahin einteilen. Also im Bereich der Institutionen ein Veränderungsprozess, der die Perspektive der (...) im Sinne einer, eines cultural mainstreamings eines transcultural mainstreamings eigentlich die gesamte Institution holt, also dass man nicht sagt da gibt es noch die (...), die haben wir auch noch, da sie so schön als Alibi dienen. Sondern, dass sich ein Klavierkollege nicht nur und ausschließlich an dem Repertoire im Kanon Wien des frühen 19ten Jahrhunderts auseinandersetzt, sondern dass es für den selbstverständlich interessant ist sich mit

afrikanischen Komponisten, die für Klavier geschrieben haben oder litauische oder was weiß ich chinesische oder südamerikanische usw. usf. Also ein Mainstreaming, dass wegkommt aus dieser Eurozentriertheit und hinget zu einer globalen Perspektive von Musikkultur. Das sind Strukturen und das sind Inhalte. Aber dieses Mainstreaming würde ich genauso wie die Pädagogik sehen, würd ich genauso sehen für eine städtische Kulturpolitik oder für eine auswärtige Kulturpolitik in Deutschland. Also dass man von der Sicht weg kommt, dass es nur diesen einen musikalischen Kanon der Kunstmusik und des Abendlandes gibt und hin zu einer sehr stark vom Relativismus geprägten Anerkennung unterschiedlicher gleichwertiger Musikkulturen, die man so auch in seinen Förderinstrumenten berücksichtigt, die man in der Pädagogik berücksichtigt usw.

E: Ist das postmodern?

A: Ich glaub es ist demokratisch. Ich begründe es nicht mit der Postmoderne. Es hat sicherlich was mit der Globalisierung zu tun, Globalisierung hat in der Folge zu diesen postmodernen Erscheinungen geführt. Die gab es vorher schon, aber eigentlich ist die Globalisierung der stärkste Faktor da für, dass wir nicht mehr mit der Dominanz eines kulturellen oder ideologischen Schemas arbeiten, sondern dass wir die Gleichzeitigkeit zulassen müssen, weil sie Realität geworden ist. Mir geht es aber nicht darum, dass man nun sagt naja gut es ist überall Netz und das muss man akzeptieren, sondern mir geht es darum, dass ich sage die Menschen leben hier unter uns und jeder im Sinne einer kulturellen Selbstbestimmung und müssen das Recht haben in dieser Gemeinschaft, die ja alle mit steuern, die sich an dieser Gemeinschaft beteiligen, in gleicher Weise zu partizipieren, wie diejenigen, die einen Operntitel bekommen, dass das riesig subventioniert ist. In sofern begründet sich das eher aus einem Demokratiebewußtsein und aus einer Menschenrechtsperspektive, wo jeder das Recht zur kulturellen Selbstbestimmung hat, bzw. auch dazu dass wo ich in eine Gemeinschaft hineinzahle ich das gleiche Recht habe, dass mir die Gesellschaft was zurück gibt, wie den anderen auch.

E: Gut, dann zur letzten Frage: Was fällt Dir sonst noch zur Struktur des Kulturellen Sektor in Niedersachsen ein?

A: Also der Kulturelle Sektor in Niedersachsen ist natürlich total als Flächenland geprägt. Dieses Niedersachsen ist ja riesengroß, durch seine landwirtschaftlichen Strukturen und dass ich den Eindruck habe, dass in Niedersachsen die Dinge deutlich später als beispielsweise im Ruhrgebiet passieren. Die Dynamik ist im Ruhrgebiet sehr viel höher, weil, als industriell oder postindustriell geprägte Region mit einem hohen Migrantenanteil mit sehr viel mehr Bildungsakteuren, als es hier der Fall ist, ist Niedersachsen nach wie vor eigentlich eher verträumt. Und gleichzeitig ist für mich aber diese Struktur in Niedersachsen durchschaubar. So eine Region wie Rhein/Rhur ist überhaupt nicht mehr durchschaubar, weil zu viele Akteure da sind und wir in Niedersachsen die Chance haben, Prozesse tatsächlich zu Ende denken zu können und sie anzufangen und sie abzuschließen, um sie zu evaluieren. Wir haben hier, so glaube ich, den großen Vorteil, dass wir nicht in diesen wahnsinnigen permanenten Aktivismus reinkommen müssen, sondern wir haben überschaubare Strukturen. Das empfinde ich als ausgesprochen positiv, denn für eine Laborsituation brauchst Du nicht zu viele Variablen. Du brauchst eine gute Struktur, die Du wahrnehmen kannst. Das finde ich hier eigentlich sehr gut. Das ist eine Überschaubarkeit, die einem auch an was arbeiten lassen kann, man kann es abschließen und man kann es bewerten, war das gut oder war das schlecht. Und ich befinde mich nicht ständig im Wettbewerb aller 26:50 möglichen KOMMOREN, die gleichzeitig alles mögliche rausbauen wollen.

E: Das hört sich ja fast so an als wäre Niedersachsen ein Labor für Innovation ist. Und wenn man alles mögliche ausprobieren kann und es dann auf andere Strukturen in anderen Bundesländern übertragen kann, ist das ja eigentlich theoretisch eine ziemlich prädestinierte Situation?

A: Ich empfinde das hier so. Es gibt auch Leute die sagen, es ist hier so furchtbar verpieft und langweilig und hier passiert nichts. Aber ich empfinde die Situation so aus meiner Perspektive mit den Projekten in denen ich hier arbeite, weil ich dann doch die meisten Akteure hier kenne und genau diese Netzwerke auch bauen kann und dieses Netzwerk in Relation zum ganzen einschätzen kann.

E: Gut. Zum eine werden dann Deine Verbindungen, die Du in andere Bundesländer hast oder in andere Länder hast für Niedersachsen noch mehr Gold wert, als wenn Du jetzt im Ruhrpott wohnen würdest, weil Du die Möglichkeit hast, diese Ties zu kanalisieren und sie hier auf das Spielfeld zu bringen

A: Durchaus gelenkt und nicht chaotisch. Nicht abhängig durch irgendwelche Zufälle wer kennt denn hier gerade mal wen? Es ist hier weniger zufallsgesteuert als in so einen undurchschaubaren Chaos wie Berlin oder Rhein/Rhur.

E: Das ist wichtig für meine Arbeit

E: Bevor wir zum eigentlichen Interview komm, wir hatten schon ein wenig angefangen, erzählen Sie bitte über sich und was sie mit Musik zu tun haben.

A: Ich selber leite hier den Musikzug als Dirigent. Wobei ich immer Trompete gespielt habe, von klein auf. Ich habe mit elf Jahren angefangen, Trompete zu lernen. Das war noch in Loccum. Im Posaunenchor habe ich angefangen und bin über den Posaunenchor in die Feuerwehrkapelle hineingeraten. Weil die haben gesagt: wenn du im Posaunenchor spielen kannst, kannst du auch bei uns spielen. Was nicht so einfach im Trompetenwesen ist, denn, der Posaunenchor spielt in Klavier-Stimmung und im Feuerwehrwesen spielt man auf B-Stimmung. Ich musste dann immer umdenken, aber, das waren dann so Sachen. Über diese Schiene haben wir dann eine Jugendfeuerwehrkapelle gegründet, darüber bin ich dann in die Tanzmusik hineingeraten und nebenbei ist eigentlich immer die Feuerwehr gelaufen. Und... dann habe ich einen Lehrgang gemacht, bei uns im Feuerwehrwesen war das dann im Endeffekt der D3 Lehrgang, der Vorreiter zum Dirigenten quasi (...)

E: Und was war der ursprüngliche Anreiz, dass sie gesagt haben: mir reicht es nicht aus nur Musik praktisch zu spielen, sondern ich möchte auch organisatorisch oder als Dirigent daran teilhaben?

A: Das Interesse war eigentlich gar nicht da. Das hat sich ergeben, weil unser damaliger Dirigent gesagt hat: ich höre jetzt auf. Den Lehrgang hab ich gemacht, weil ich gesagt hab: ich möchte auch ein bisschen Hintergrundwissen haben. Es geht ja auch um Musikgeschichte, da ging es ja auch um Harmonielehre, was ich vorher nie gemacht habe. Ich weiß, wenn ich am Keyboard sitze, wo ich zugreifen habe, um den entsprechenden Akkord zu spielen. Aber das heißt noch lange nicht, dass ich weiß, warum. Da gab es viel Hintergrundwissen zu lernen und es kam auch die Hörbildung dazu (...) Gut, das sind ja nun die Sachen, die man in solchen Lehrgänge beigebracht bekommt. Das war für mich interessant. Bis er dann gesagt hat: ich möchte nicht mehr. Aus Altersgründen, er ist ja in Rente gegangen: Schluss, ich mach kein Dirigieren mehr. Da brauchen wir Einen und dann hat er gesagt: das ist der Richtige, der könnte das. Dann habe ich gesagt: OK, das probiere ich mal und nun muss ich sagen, das macht mir richtig Spaß.

E: Und um was für einen Musikstil handelt es sich da?

A: Blasmusik, volkstümliche Blasmusik. Ernst Mosch ist ein Begriff?

E: Nee, aber erzählen Sie darüber.

A: Ah, Schneewalzer oder Florian Silbereisen? Aber soeben Polka, Marsch, Walzer. Das ist die hauptsächliche Richtung. Wobei wir auf..., ich muss ja immer getrennt gucken: als Kreisstabsführer mache ich ja immer dirigentenmäßig, ich habe eine Kreiskapelle, aber die ist außen vor. Als Dirigent leite ich ja die Landesberger Feuerwehrmusik und wir sind mittlerweile sicherlich spezialisiert auf Egerländer Blasmusik, das ist eben Walzer, Polka, Marsch. Aus Böhmen kommt die Musik, das ist eigentlich ein ganz bekanntes Ding. (...). Darauf haben wir uns spezialisiert, wobei wir auch andere Sachen im Repertoire haben: wir spielen Elvis, wir spielen James Last. Wir spielen Morricone, wir haben klassische Musik dabei. Von Mayfair Lady das mit Medley. Also so gesehen decken wir ein großes Spektrum ab. Wir haben jetzt irgendwann gesagt: wir spezialisieren uns auf die Egerländer Musik, weil die sehr gefragt ist. Die wird bloß im Fernsehen und im Radio nicht mehr gespielt, die wird dort boykottiert. Da kommt nix mehr, da können Sie gucken, was sie wollen. Wenn man früher die großen Sendungen geguckt hat. Ich hab jetzt gesehen, nächste Woche kommt jetzt wieder EWG, das wird neu aufgelegt: Einer Wird Gewinnen. Zu meiner damaligen Zeit -Peter Frankenfeld- das war ein Erlebnis. Das war Samstagabendprogramm. Dann kam Peter Frankenfeld an: Einer Wird Gewinnen. Und da war definitiv Ernst Mosch dabei, der gehörte dazu, das ging gar nicht anders. Mittlerweile darf solche Musik im Radio oder Fernsehen nicht mehr gespielt werden.

E: Können Sie sich das irgendwie erklären?

A: Die wollen das nicht.

E: Und hier in der Gegend, wird das sehr geliebt?

A: Ja. Ich habe im letzten Jahr einen Workshop mitgemacht, quasi eine Weiterbildung für mich dann wieder. Ich habe dann mit mehreren aus dem Ort, mit Ernst Hutta -das sagt Ihnen nichts, ist klar- der ist der Nachfolger von Ernst Mosch. Ich sag mal, was Jogi Löw

beim Fußball ist, ist Ernst Hutta bei der volkstümlichen Blasmusik. Also wirklich ein Name, einer ganz weit oben. Der hat uns dann auch Einiges dazu erzählt: also über CDs, Interneteinspielungen und und und, ist die volkstümliche Blasmusik die verkaufstärkste Musik auf dem deutschen Markt. Nur, Radio und Fernsehen haben gesagt: das interessiert uns nicht, wir wollen das nicht. Wenn man mal guckt, ich bin ein großer Fan von NDR eins Niedersachsen, weil dort ein sehr großes Spektrum gespielt wird. Weil das die Musik ist, bei der ich beim Autofahren abschalten kann. Und wenn man mal guckt, früher, da haben die Schlager rauf und runter gespielt und es kam mal was Volkstümliches dazwischen. Mittlerweile machen die nur noch englische Sachen. Weil die einfach gesagt haben: das kommt viel besser, also schmeißen wir das andere eben raus. Hansi Hinterseher war im Fernsehen hoch interessant und sehr populär. Und irgendwann haben Sie gesagt: ach nee, ist nicht mehr unsere Welt und dann schmeißen wir ihn raus. Warum? Öh, erklären kann das eigentlich keiner, weil es im Prinzip kontraproduktiv ist. Aber die wollen es halt so.

E: Und zu was für Anlässen machen Sie Musik? Ruhig auf beiden Schienen, die sie fahren.

A: Also der Kreismusikzug besteht im Prinzip nur daraus, einmal im Jahr ein Konzert zu geben und wir proben einmal im Monat regelmäßig. Jeden letzten Montag im Monat ist Probe mit dem Kreismusikzug und wir arbeiten auf ein Konzert im Jahr hin was im Oktober jetzt wieder stattfinden wird. In der Berufsbildenden Schule. So 500-600 Leute kommen da und dann spielen wir unser Konzert. Dort spielen wir nur diese Egerländer Blasmusik und wir schmeißen mal ein oder zwei Stücke dazwischen. Aber ansonsten ist das komplett die Schiene. Wir holen uns dafür den ersten Trompeter von Ernst Mosch dazu.

E: Den Namen werde ich mir merken.

A: Das ist in der Volksmusik der berühmteste Mensch, den es gibt. Wenn man damit zu tun hat, dann ist das aber so. Das erlebe ich immer und überall. Selbst Ernst Hutta, der ja nun sein Nachfolger ist, den kennen viele nicht. Auch die, die bei uns mit der Musik zu tun haben: Ernst Hutta? Wer ist das denn? Das kommt immer wieder. Dann denkt man immer, oh Gott, wo lebst du denn? Na gut, für jemanden, der überhaupt kein Interesse...

das ist eine ganz andere Welt. Gut, ich verstehe. Also, einmal im Jahr ist da ein kompletter Workshop: Freitagabend Probe, Samstag den ganzen Tag Probe, Sonntag Generalprobe und Sonntagnachmittag Konzert. Und wie gesagt: 500-600 Leute kommen da immer.

E: Würde man das unter Dorffest beschreiben können?

A: Nein, das ist wirklich ein reines Konzert: dort gibt es Stuhlreihen, da setzen Sie sich hin, dann wird das Konzert gespielt und dann gehen sie wieder. Das was, wir in Landesberg mit dem eigenen Zug machen: wir gehen damit über die Dörfer, Schützenfeste Feuerwehrfeste, wir machen dann auch viel Geburtstagsständchen.

E: Das ist die Feuerwehrsparte?

A: Ja, erstmal alles, was mit Feuerwehr zu tun hat. Wenn sie den Tag der offenen Tür haben, dann sitzen wir in der Ecke rum und spielen für die einen. Schützenfest, OK, mit Ausmarsch, da wird durch marschiert. Das ist dann die Welt, die wir haben, wobei wir machen mittlerweile auch schon viele eigene Konzerte. Auf dieser böhmischen Schiene, auf dieser Egerländer Schiene. Weil, es kommt einfach an. Die Leute fiebern danach und wir haben sogar schon den ersten Fanclub. Und das habe ich bis jetzt auf Dorfebene noch nicht erlebt, aber die sagen immer: wo seid ihr wieder wann kommt ihr wieder, wann könnt ihr mal wieder herkommen? Das kommt sehr gut an.

E: Gute Musik ist wahrscheinlich immer gefragt?

A: Ja, das sowieso. Aber wie gesagt, was da fehlt ist eben ganz eindeutig (...)

E: Und ich habe das richtig verstanden, dass das zwei Parallelwelten sind? Das eine hat mit dem anderen gar nichts zu tun mit Ausnahme ihrer Person?

A: Ich stehe als Kreisstabsführer über sämtliche Kapellen hier im Kreis. Und als Dirigent im Musikzug unterstehe sogar den Musikzugführer des Musikzuges in der Feuerwehr bei uns in der Kapelle. Also die Kapellen haben Musikzugführer, Ich sag mal, das sind die Manager. Sie haben die Dirigenten, das sind die Trainer. Und ich bin der Obertrainer.

E: Sie dirigieren beides?

A: Ja, wobei damit habe ich nicht viel zu tun. Noch kocht jeder sein eigenes Süppchen. Und ich versuche, das ein wenig zusammenzuführen. Wir sind im Kreis zehn Feuerwehrzüge und drei Spielmannszüge, die aufgrund dessen dazugehören, dass sie bei der Feuerwehr arbeiten. Es gibt natürlich mehr Spielmannszüge im Kreis. Nur die gehören zum Turnverein und diese drei gehören zur Feuerwehr. (...) Ich hab mit denen im Prinzip sehr wenig zu tun. Ich fahr zu den Übungsabenden und stelle mich dort vor. Und sage: Mensch zweimal im Jahr halten wir eine Versammlung ab und wenn drei Leute kommen, dann bin ich glücklich. Meist kommen sie nicht. Das ist noch ganz weit unten und es ist noch viel Arbeit nötig, um da was hinzukriegen.

E: Was ist denn Ihr hypothetisches Ziel? Worauf wollen Sie denn hinaus, wenn sie sagen, da ist noch viel hinzubekommen?

A: Ich möchte im Prinzip, dass die Züge zusammenhalten können. Ich möchte, dass sich die verschiedenen Kapellen mal treffen. Aber selbst dann, da sitzt die eine, da sitzt die andere, Feierabend... und ab nach Haus. Es ist im Prinzip nur relativ wenig Zusammenhalt zwischen den Zügen da. Und das ist schade. Ich habe jetzt die neuen Jahreslisten gemacht: da sind 383 Musiker, die auf dieser Ebene Musik machen und trotzdem kocht jeder sein eigenes Süppchen. Da könnte man auf großer Ebene viel mehr erreichen, auch was die geldliche Unterstützung angeht. Es gibt Leute, die gerne für so etwas Geld geben. Institutionen oder auch Firmen. Aber wenn ich sage: der kommt vielleicht, der kommt vielleicht auch nicht, dann läuft das gar nicht und dass sind jetzt die Sachen, wo ich versuche näher dranzukommen.

E: Also im Prinzip wollen sie alle Musiker im Landkreis, die mit Feuerwehr zu tun haben, miteinander stärker vernetzen?

A: Ja

E: Dass sich Synergie-Effekte abzeichnen. Dass zum Beispiel ein Feuerwehruzug durch die verschiedenen Dörfer tingeln kann. Sozusagen sein Programm dort überall abspielen kann. Und dass von einer zentralen Stelle aus organisiert wird?

A: Nee, das nun nicht. Aber es fängt schon damit an, dass Leute bei mir anrufen, weil sie Musik haben wollen, und dann muss ich das schon machen.

E: Würden Sie nach der Art der Veranstaltung fragen und dementsprechend einen Feuerwehr zum auswählen?

A: Gar nicht unbedingt immer nur mit meinem. Wir haben im Kreis zehn Züge wobei es unterschiedliche gibt. Der Großteil macht die Musik so wie wir es machen, also die Egerländer Blasmusik. Es gibt aber einen Musikzug zum Beispiel, der sich auf Bigband Musik spezialisiert hat. Ist ja doch ein ganz anderer Stil. Und dann gibt es einen, der voll auf Konzert aufgebaut ist. Also Konzert mit Ouvertüren und solchen Sachen. Ist also eine ganz andere Sache. Es gibt welche, die haben sich auf Tanzmusik spezialisiert, also Helene Fischer und Andrea Berg. Sag Ihnen das was?

E: Also Helene Fischer kenne ich. (...)

A: Die haben sich also auf diese Musik spezialisiert. Von daher, da kann man schon mal sagen: da könnt ihr die Kapelle nicht gebrauchen, dann müsst ihr was Anderes haben.

E: Das wäre wohl eine typische Frage, die man einen Kreisstabsführer fragen würde, wenn man gerne Musik haben möchte. Da sind Sie dann auch der richtige Ansprechpartner dafür?

A: Da könnte ich dann mit Sicherheit was beurteilen dazu, ja.

E: Gut, dann können wir zur Hauptfrage kommen. Ich hoffe, dass ich mir nun genügend Hintergrundwissen angereichert habe: Ich untersuche ja den kulturellen Sektor von Niedersachsen. Was man jetzt genau darunter versteht, ist erst mal nicht so wichtig. Es geht darum, dass mein Fokus auf die Musikbereich liegt. Und zwar ohne eine Wertung über irgendwelche Stile oder andere Gewichtungen. Können Sie noch weitere Sachen

über ihre alltägliche Arbeit erzählen, das haben wir zwar schon ein wenig angerissen. Und mit wem sie häufig in welchen Zusammenhängen zu tun haben? Ich denke es macht Sinn, wenn wir thematisch bei ihrer Kapelle anfangen und dann übergehen zu ihrer Position als Kreisstabsführer. Da können wir dann ein wenig mehr in die Einzelheiten gehen: mit wem haben Sie zu tun? Welche Relation oder Beziehungen sind von Interesse? Welche sind produktiv? Welche stören vielleicht auch? Bitte erzählen Sie ein wenig über das Beziehungsleben, zuerst im Kleinen und anschließend von ihrer Position als Kreisstabsführer.

A: Ja, also hier in Kleinen, also auf Ortsebene wird zumeist der Musikzugführer -der ich ja nun nicht bin- angesprochen. Mir wird höchstens gesagt: da habt ihr aber wieder gut gespielt. Ansonsten, wenn es darum geht Termine ab zu machen oder Kommandositzungen zu besprechen, oder auch auf Gemeindeebene. Da habe ich hier gar nichts mit zu tun. Das ist also die reine Geschichte von dem Musikzugführer. Der ist natürlich viel unterwegs.

E: Was für einen Radius hat der, betrachtet von dem Punkt aus, wo wir uns gerade befinden?

A: Das bezieht sich nur auf die Gemeinde und das geht nicht nach Hannover. Das ist eine reine Gemeindegeschichte. Obwohl die Gemeinde jetzt ja größer geworden ist, da wir mit (...) fusioniert haben. Das sind jetzt (...) und (...) und die Ortschaften drumrum. Aber das ist der Bereich, mit dem wir zu tun haben. Aber wir reisen musikmäßig schon weiter weg. Das ist klar. Aber womit wir hier Ortsebene zu tun haben, mit Besprechungen oder so, das ist die Samtgemeindeebene.

E: Also relativ autark und es geht wirklich nur um dieses eine Konzert, was einmal im Jahr gespielt wird.

A: Das ist der Kreis. Wir sind der laufend unterwegs.

E: Jetzt die Kapelle?

A: Die Landesberger.

E: OK

A: Wir sind ja laufend unterwegs. Und wie gesagt... und die Gespräche sind meistens nicht auf Ortsebene, sondern auf Gemeindeebene. Das sieht bei mir dann wieder anders aus: ich hab natürlich Kreisebene und auch Bezirksebene.

E: Wenn sie von Kreisebene reden, dann betrifft das den Kreisstabsführerschaft? (...)

A: Das Problem ist einfach, denn ich habe hier zwar das Dirigieren, aber sonst im Prinzip wenig zu sagen. Dafür gibt es unseren Musikzugführer. Und den soll es auch in jedem Zug geben. Das ist der, der das gemanaged. Und der sollte auch am meisten zu sagen haben. Der muss dann auch dafür gerade stehen, wenn dann irgendwo keiner kommt, weil irgendetwas schief gelaufen ist. Was gottseidank nicht vorkommen soll, aber wenn so etwas ist. Aber die Musikzugführer sind, die sind wirklich, egal in welcher Truppe, nur auf Gemeindeebene. Wir haben recht guten Kontakt zur Stadt.. Also das heißt: wenn die Stadt irgendetwas hat, dann treten die auch schon mal an uns heran. Aber das sind dann auch nur Geschichten, was die Nachfrage angeht, wegen Musik machen. Ansonsten ist da eigentlich wenig. Das läuft dann wieder bei dem Kreisstabführer anders. Ich bin natürlich auf Kreisebene wesentlich mehr unterwegs.

E: Über was für ein Gebiet?

A: Das bezieht sich dann auf den ganzen Kreis. Und ich habe dann auch zwei, drei Versammlungen in Hannover auf Landesebene

E: Darüber erzählen Sie bitte. Wie kommt das? Warum fragen die Sie an? Warum gehen sie dahin?

A: Das sind dann einfache Versammlungen von allen Kreisstabsführern. Von der Struktur her gibt es den Musikzugführer, dann gibt es den Kreisstabsführer, den Bezirksstabsführer und dann gibt es den Landesstabsführer

E: Und der sitzt in Hannover.

A: Und der sitzt in Hannover. Es gibt in....

E: Ist das dieses graue Gebäude in der Nähe von...

A: Ich muss ehrlich gestehen, ich bin da noch gar nicht gewesen. Die Sitzungen finden meistens in irgendwelchen Feuerwehrhäusern, damit man den Feuerwehrleuten die Gelegenheit geben kann, sich untereinander kennen lernen und solche Sachen. Das letzte Mal war in (...) Niedersachsen ist in vier Bezirke eingeteilt. Das ist Lüneburg, das ist Hannover und Braunschweig und einer noch ganz oben. Wie heißt der blos...

E: Ganz oben beim Harz oder...

A: Nee, weiter Richtung Küste dann quasi schon.

E: Das müsste dann eigentlich Lüneburg sein, denn dann kommt Hamburg und Schleswig Hollstein.

A: Ja...

E: Ich hätte eher gedacht, dass hier noch irgendwie...

A: Hier gehören wir zu Hannover. Hannover ist der stärkste Bezirk

E: Hannover Region

A: Das ist Hannover Region. Ah, Braunschweig hat noch einen eigenen.

E: Das dachte ich gerade, denn ich weiß aus Erfahrung, dass Braunschweig und Hannover sich auf jeden Fall in politischen Dingen nicht immer so hundertprozentig einig sind.

A: Braunschweig hat einen eigenen und da gibt es. Also, wie gesagt, es gibt dann die vier Bezirksstabsführer und der oberste ist dann der Landesstabsführer. Und ich als

Kreisstabsführer arbeite dann an meinen Bezirksstabsführer heran. Und der arbeitet dann nach ganz oben.

E: Das ist sozusagen vertikal hierarchisch ausgedrückt?

A: Ja, wobei Ansprechpartner für mich auch der Landesmusikrat in Hannover ist. Da habe ich also insofern mit zu tun: wenn wir Ehrungen haben, dann kriegen wir über die Musikrat die Urkunden. Und so was alles. Gut, das muss ich auf Kreisebene regeln.(...) Das sind dann die Punkte, die ich mit Hannover habe. Ansonsten bin ich dann hauptsächlich auf Kreisebene, aber dann auf kompletter Kreisebene. Ich unterstehe dann im Prinzip: unserer oberster Chef ist ja von der Feuerwehr der Landrat. Der Landrat ist dann also der Chef der Feuerwehr, entsprechend auch der Feuerwehrmusik.

E: Kann man sich das wie die Referate in den Ministerien vorstellen, wie Sie in der Musik organisiert sind?

A: Ja, wir sind seit zwei oder drei Jahren erst eigentlich wirklich ein akzeptierter Verein, also eine akzeptierte Größe in der Feuerwehr. Früher wurde es immer so: ach ja, die Musiker. Und es ist jetzt schon so, früher war daran gar nicht zu denken, dass ich im erweiterten Kommando der Kreisfeuerwehr sitze. Da war vor drei Jahren gar nicht dran zu denken, Da war die Musik – also wirklich - sie wurde akzeptiert und man dürfte die Musik machen. Es gab in früheren Zeiten, da wo ich jung war und mich mit rum geärgert habe, da gab es noch Feuerwehrleute, die gesagt haben: wenn du nicht weißt, wie ein Schlauch zu halten ist, dann hast du mit der Feuerwehrmusik gar nichts zu tun. War natürlich komplett falsches Denken. Denn ich sag mal: ich will kein Schlauch halten, ich möchte gerne Musikmachen. Wobei ich sagen muss, dass ich beides gemacht habe. Ich habe auch zehn Jahre Ersatzdienst in der Feuerwehr gemacht. Als Ersatz für die Bundeswehr.

E: Deswegen sind sie wahrscheinlich zur Feuerwehr gekommen?

A: Nee, da bin ich so hin, also ich hab, über die Jugendfeuerwehr. Ich habe die Jugendfeuerwehr... Es ging los mit dem Posaunenchor, dann bin ich in die Feuerwehrkapelle eingetreten und dann kam unserer damaliger Ortsbrandmeister und

sagte: wolltest du nicht mal die Jugendfeuerwehr machen? Wäre doch toll, die Jugendfeuerwehr kommt jetzt so langsam. Das war die Zeit, wo die anfang.

E: Wann war das?

A: In den Siebzigern. Dann bin ich durch den Ort getigert und hab gefragt: hast du nicht Lust, Feuerwehr zu machen.

E: Und dann kam später die Musik dazu?

A: Die Musik war vorrangig. Über die Musik hat mich der Ortsbrandmeister angesprochen: willst du nicht nebenbei in die Jugendfeuerwehr?

E: Das war für sie wahrscheinlich wohl eher einen Ort, wo man Musik machen kann, als ein Ort wo man brennende Häuser löschen muss.

A: Jaja, das andere kam dazu und Jugendfeuerwehr ist ja immer noch viel Spaß und viel Sport. Aber über die Jugendfeuerwehr bin ich dann natürlich in die Feuerwehr reingekommen. Das ist ja dann im Prinzip der Schritt, den man hinterher macht. Ja und dann war natürlich die Überlegung: will ich zum Bund oder will ich nicht zum Bund? Auf diesem Wege bot sich dann natürlich die Möglichkeit der Feuerwehr an. Dann hab ich halt zehn Jahre Ersatzdienst geleistet. Von daher kenne ich natürlich die Schiene Feuerwehr schon, aber die meisten haben schon mal ein Schlauch gesehen. Aber wenn wir die Eimer-Festspiele haben, dann gucken sie zu und wissen nicht, warum das so gemacht wird, oder so. Da hab ich dann wieder mehr Fachwissen; ist dann wieder auf Kreisebene. Ganz oben sitzt der Landrat als nächstes kommt der Kreisbrandmeister. Und wenn ich mich mit dem unterhalte und dann auch mal was über die Feuerwehr sagen kann, dann ist das schon was anderes, als wenn man da sitzt und man sagen kann: die Note heißt C und wird so gespielt. Man hat andere Gesprächsmöglichkeiten mit den Leuten, denn man muss nicht nur über Musik reden.

E: Was ich gerade interessant finde, weil es mir vorher nicht bewusst war: Die Feuerwehr übernimmt ja auch soziale Aufgaben. Sie holt Leute von der Straße sie bietet

Musik und sie bietet Sport an. Dass es ums Treffen geht und dass man natürlich auch Gutes tun kann, indem man den Schlauch hält.

A: Die Jugendfeuerwehr ist mit Sicherheit ein ganz tolles Ding.

E: Sicherlich identifiziert man sich als Jugendlicher damit?

A: Ja, mit Sicherheit.

E: Und kommt besser bei den Frauen an - nur von der Denkweise her?

A: Nee, wie sind ja mittlerweile genauso viel Mädchen wie Jungs. Bei den Erwachsenen sicherlich noch nicht, aber die Zahl steigt. Bei den Jugendlichen sind wir schon fast fifty/fifty.

E: Gibt es einen Unterschied zwischen der Feuerwehr auf dem Land und der Feuerwehr in der Stadt?

A: Das wüsste ich nicht.

E: Ich komme aus der Stadt und mir war diese Funktion der Feuerwehr überhaupt nicht bewusst. Wenn ich einen Notarzt brauche, dann ruf ich die Feuerwehr an und wenn es brennt, dann rufe ich 112 an. Das ist das, was ich aus meinem Umfeld von der Feuerwehr mitbekommen habe. Und hier in der Region habe ich das Gefühl, dass die 112 schon fast Nebensache ist? Dass ist hier mehr um andere Werte geht?

A: In der Jugendfeuerwehr mit Sicherheit.

E: Sie differenzieren sehr zwischen Jugendfeuerwehr und Erwachsenen-Feuerwehr?

A: Die machen sportlich nicht so viel. Die machen wirklich nur... aber muss ja auch mal sehen, was die Leute machen ist ja auch wieder ganz anders wie früher: heute ist ja mehr Retten und Bergen, als Brände löschen. Das ist ja nur noch ein ganz kleiner Teil eigentlich.

E: Weil es nicht mehr so häufig passiert? Sind die Brände verhältnismäßig weniger geworden?

A: Vielleicht nicht unbedingt weniger. Aber die Einsätze werden immer mehr, weil immer mehr Anderes dazwischen kommt. Ein Großteil sind natürlich Autounfälle. Was nicht immer so gemacht wurde, aber heute sind sie so ja ausgerüstet, dass die Feuerwehren jeden aus ihren Autos rausschneiden können. Und das Öl angenommen werden muss, ist ja was anderes und ist ja kein größerer Teil als jetzt nur den Brand zu löschen.

E: Gut dann haben wir jetzt eine ganze Weile über die vertikale Vernetzung gesprochen. Wie würden Sie die horizontale Verletzung beschreiben? Mit wem agieren Sie in der horizontalen Ebene zusammen, mit welchen anderen Institutionen oder mit welchen anderen Personen, mit welchen anderen Musikern zum Beispiel? Oder mit welchen anderen Politikern? Gibt es da besondere Vernetzungen?

A: Gut, Landrat hatte ich ja schon gesagt. Der ist immer für uns... Gut, es hängt immer davon ab, wer jetzt gerade Landrat ist: komplett für die Feuerwehrmusik und so... und der jetzige: leider seid ihr auch da. Der mag uns nicht.

E: Das ist dann eine politische Rahmenbedingung? Was für Konsequenzen hat das beispielsweise, wenn der Landrat sie nicht mag?

A: Er hat keine Chance, er hat keine Chance und kann nichts machen. Da wir finanziell von Ihm nicht abhängig sind, sondern uns das Meiste selbst erwirtschaften. Er kann uns ignorieren, aber das stört uns dann im Prinzip auch nicht weiter. Es ist ja natürlich so, dass er zu gewissen Veranstaltungen mit eingeladen werden muss. Das gehört sich einfach. Und er beweist dann immer sein großes Entgegenkommen, wenn er nicht erscheint und sich nicht abmeldet. Wir haben bei unserem letzten Konzert... das war sehr interessant: die erste Reihe wird dann immer frei gehalten für die politische Prominenz, die dann kommt oder auch nicht kommt... und die war dann frei. Dann habe ich gesagt: ich würde jetzt ganz gerne ein paar besondere Leute begrüßen Ich kann nur meine Schwiegermutter begrüßen, sonst ist keiner da. Das habe ich dann auch bei der

nächsten Versammlung gesagt. Ich wurde dann ganz komisch angeguckt. Aber, ja, wir sind an genauso einem Punkt, wie die anderen. Mittlerweile, es gibt dieses Banner von der Feuerwehr: schützen, bergen, retten und musizieren, steht mit drauf, auf dem Banner. Weil die Musik ein fester Bestandteil von der Feuerwehr ist. Das wissen nur nicht alle. Einige wollen es einfach nicht kapieren. Punkte, bei denen es mir Spaß macht zu bohren und zu arbeiten.

E: Das ist ja ihre Profession unter anderem auch, das sie das vermitteln. Fällt Ihnen noch was zur hierarchischen Struktur ein?

A: Da ist nicht viel

E: Wir haben nun schon zwei Rahmenbedingungen angesprochen: zum einen die politische (der Landrat mag das, der Landrat mag das nicht) und eine finanzielle Rahmenbedingung: davon hängt ja auch Einiges ab, zum Beispiel wie ein Orchester ausgestattet sein kann. Ihr Orchester finanziert sich wahrscheinlich zu Teilen von der Gemeinde zu Teilen über Eintritte?

A: Ja über Gagen.

E: Über Gagen. Gibt es noch einen anderen Topf, den sie anzapfen können?

A: Also auf Kreisebene machen wir viel über Spenden und Stiftungen.

E: Welche Stiftungen zum Beispiel?

A: Sehr gut unterstützen tut und zum Beispiel die Sparkasse.

E: Und die Region Hannover auch?

A: Nee, da bin ich noch gar nicht dran gegangen. Ich mach das erst seit einem knappen Jahr. Und bis jetzt war das immer so, dass uns die Sparkasse alle zwei Jahre immer eine anständige Summe zukommen lässt. Dann Weser-Hunte, die geben auch mal ganz gut. Weser-Hunte, das ist Abfall, Abwasser und so was. Eine Behörde, die aber auch eine

eigene Stiftung hat. Und über die kommt immer wieder Geld rein. Ja, dann gibt es die ein oder andere Firma, Dino Park zum Beispiel in Münchehagen, die geben eigentlich auch immer etwas. Und ansonsten muss ich mich mal wieder darum kümmern, dass mal wieder etwas kommt. Zur Zeit halte ich mich noch dieses Jahr etwas zurück, weil wir noch ein ziemlich großes Projekt vor haben. Das ich jetzt als Kreisstabsführer in Gang gebracht habe, und es soll jetzt starten. Ich habe das Projekt Ü40 genannt. Wir wollen Menschen ansprechen, die, ich will jetzt nicht sagen, dass sie alt sind... ich fang jetzt einmal andersrum an: Es heißt immer, wir brauchen Jugend, wir brauchen Nachwuchs, wir brauchen Jugend zum Spielen. Die Jugend kriegt man, die bildet man aus, und das machen wir größtenteils selbst in unseren Zügen. Die werden dann ausgebildet und irgendwann sind sie alt genug, dass Sie dann entweder komplett andere Hobbys finden und keine Lust mehr haben, oder aber sie heiraten und ziehen nach Posemuckel. Oder aber sie gehen studieren, in was weiß ich wo... und man ist sie wieder los. Man hat Zeit und Geld investiert und man kriegt nichts dafür.

E: Aus ökonomischer Perspektive.

A: Ja, und was habe ich gesagt? Unser ältester Musiker im Kreis ist 83 Jahre und macht immer noch mit Freude Musik. Wenn ich 40 Jahre alt bin und sage: OK, ich habe noch Lust dazu und lerne ein Instrument, das hätte ich in zwei Jahren drauf. Dann kann ich immer noch dreißig, vierzig Jahre Spaß in der Musik haben. Und genau diese Schiene will ich jetzt treffen. Und das ist im Prinzip so das Alter: die Kinder sind aus dem Haus, ich bin zu Hause, was mach ich denn jetzt? Ich hab eigentlich... ja, für den Sport bin ich schon zu alt, für die Chöre bin ich noch zu jung. Also, was mache ich? Und da will ich hin und möchte die Leute ansprechen: Leute, ihr habt jetzt das richtige Alter, wir bringen euch das Musizieren bei und ihr habt Spaß in den Zügen, die es hier im Kreis gibt.

E: Da haben Sie jetzt ... wie viel Züge waren es jetzt doch mal? Eine Menge, was sie anbieten können.

A: Zehn Blas- und drei Flöten-, also Spielmannszüge.

E: Von weiteren finanziellen Rahmenbedingungen sind Sie sonst wenig beeinflusst? Es gibt die üblichen Verdächtigen, die das Geld reinbringen und... wofür gibt man das Geld aus? Für den Proberaum?

A: Den Proberaum gibt es gottseidank auf Gemeindeebene. Das ist das Gemeindehaus, wo wir mit rein dürfen. Und das ist in allen Ortschaften dasselbe. Entweder gehen die ins Feuerwehrhaus mit rein oder der wir haben hier alles zusammen. Da ist es Feuerwehr, da ist der Schützenverein, der große Extraraum und den haben wir dafür.

E: Und das Geld geht dann an die Feuerwehr?

A: Das geht in unsere Kasse. Wir müssen ja auch abends mal ein Bier trinken. Und natürlich Noten kaufen, Instrumente kaufen und Notenständer kaufen. Das gehört natürlich alles dazu. Wobei man muss ja natürlich auch... wir hier sind in der wunderbaren Lage oder haben das wunderbare Glück, dass die Gemeinde hinter uns steht, und zwar voll und ganz. Und wenn wir sagen wir bräuchten mal wieder, dann sagen die: komm mal her, wie viel brauchst du denn?

E: Echt, so ...?

A: Ja

E: Das ist zum Beispiel ein Vorteil in ländlichen Regionen. Ganz so einfach geht das in der Stadt nicht?

A: Ja, aber das ist auch wieder eine Frage. Wir haben im Zuge der Eingemeindung, also als diese Fusion der Gemeinden stattfand, die neue Samtgemeinde Mittelweser, insgesamt fünf Musikzüge; nur diese eine Gemeinde. Wir sind also mit Abstand die stärkste, wir sind auch die stärkste Gemeinde in Niedersachsen, was die Anzahl der Musikzüge angeht. Wir hier hatten das immer so, dass wir gesagt haben: wir brauchen und wir kriegen. Die auf der anderen Seite der Weser, die zu Stolzenau gehört haben, die haben sich das Erspielen müssen. Das heißt, da ist die Gemeinde gekommen und hat gesagt: wir haben Schützenfest, da kriegt ihr mal ein bisschen Geld für und dann seht zu, wie ihr damit klarkommt. Jetzt durch diese Zusammenkunft haben wir dann gesagt: wir

wollen so wie gehabt, und die anderen haben gesagt: nee, Mensch, anders kriegen wir doch viel mehr Geld. Und dann haben wir das mal durchgerechnet und siehe da: wir lagen doch eine ganze Ecke höher. Also es ist sicherlich nicht überall gleich. Aber es kommt... es ist sicherlich auch ne Frage: wie beliebt ist die Truppe im Ort? Denn auch da gibt es dann wieder Unterschiede. Es gibt einen Ort, wo der Bürgermeister sagt: ja schön. Dann geht es wieder auf die politische Ebene, klar, wenn die Politik nicht dahinter steht, dann hat man sowieso keine Chance.

E: Die einen sagen Schlauch halten, die anderen sagen Mucke machen.

A: Ja, Und auch überhaupt. Wenn die sagen: naja gut, lass sie doch spielen, dann sollen sie sehen, wie sie klarkommen. Dann kommt man nicht weiter. Wir haben natürlich auch einen sehr guten Ruf und wir tragen im Prinzip natürlich auch aus (...) raus.

E: Dann wären wir auch schon bei der nächsten Rahmenbedingung. Wir besprachen jetzt politische und finanzielle. Inhaltliche Rahmenbedingungen oder Zielsetzungen, als Stichwort. Fällt Ihnen dazu was ein? Zum Beispiel "die Musik raus tragen" wäre ein Beispiel, dass man strukturell betrachten kann. Ich bin ja auch nicht ganz sicher, ob der Inhalt der Blasmusik Spaß an der Musik ist?

A: Ja Spaß... auch Spaß für die anderen.

E: Spaß an der Musik zu festlichen Anlässen...

A: Es ist im Prinzip Unterhaltungsmusik. Es ist eine reine Unterhaltungsschiene, klar. Und es ist natürlich wirklich die Frage: wie bringt man es hin?

E: Es muss natürlich gut sein.

A: Das geht dann aber auch aus dem Ort raus. Wir haben hier einen Neujahrsempfang. Der Neujahrsempfang. Neujahrsempfang als solches, kennen Sie auch?

E: Ich habe eine Vorstellung davon. Ob das dann auch das Gleiche ist, was sie sich darunter vorstellen, weiß ich nicht?

A: Es ist... hier ist Neujahrsempfang immer mit irgendeiner politischen Prominenz und zwar dann nicht nur aus dem Ort, sondern auch, Frau Süßmuth war hier... erzähl mal

Frau von A: Gansäuer war hier, Edathi war hier.

E: Echt, was hat der hier gemacht?

A: Sich benommen. Wir hatten... Frau von der Leyen wollte kommen, konnte dann aber kurzfristig nicht. Dann ist der Vater von, wie heißt er noch mal ...

Frau von A: Albrecht

A: Der ist dann gekommen. Einfach, sie hatte schon zugesagt, konnte dann aber nicht. Also von daher, das ist... und da spielen wir und da kommt natürlich immer wieder: Boah, was habt ihr für eine tolle Kapelle. Und das ist dann natürlich wieder, wo der Bürgermeister, oder jetzt die Bürgermeisterin mit geschwollener Brust sagen: ja, wir haben halt. Wir haben diverse Fernsehauftritte schon gehabt, wo es auch natürlich immer heißt: die kommen aus (...). Also so gesehen vertreten wir (...) schon recht gut nach außen. Das lassen Sie sich dann auch was kosten.

E: Das ist dann auch eine politische Funktion, die die Musik dann übernimmt.

A: Ja

E: Gibt es jetzt irgendetwas, was ihnen spontan einfällt, was sie an diesem besprochenen Rahmenbedingungen ändern möchten?

A: Nee, das ist eingefahren und das bleibt auch.

E: Und jetzt eine Frage, die sehr interessant finde -ich hoffe Sie können noch, da wir schon über eine halbe Stunde am Schnacken sind: Gibt es Schnittstellen zwischen ihren beruflichen und ihren privaten Kontakten, beispielsweise in ihrer privaten Freizeitgestaltung? Ich möchte jetzt keine Namen hören, aber viele der Person, die ich

bis jetzt interviewt habe -eigentlich fast einheitlich- haben gesagt, dass es keine Unterschiede zwischen dem privaten und den beruflichen Kontakten gibt. Also, wenn man die Kultur auf diese Art und Weise liebt, dann arbeitet man permanent. Oder positiv ausgedrückt: man hat nur Freizeit. Würden Sie das auch so bezeichnen? Oder würden Sie zwischen dem, was sie beruflich was sie privat in Bezug auf die Musik machen einen Unterschied machen?

A: Ähh, beruflich bin ich Zählerableser. Gas, Strom, Wasserzähler. Von daher bin ich das ganze Jahr im Bereich von Bremen bis Hildesheim unterwegs.

E: OK, sind also nicht hauptberuflich Kreisstabsführer. Das war eine Sache, die ich nicht bedacht hatte.

A: Ne, ne, ne, das ist nebenbei. Der Beruf ist für mich eine ganz andere Welt.

E: Dann ist die Frage relativ leicht beantwortet.

A: Man muss natürlich auch immer feststellen, überraschenderweise, dass Musik auch immer wieder verbindet. Ich war heute mal wieder bei einer Kundin, die hatte ein altes Es-Horn da hängen. Ich habe gesagt: Boah toll und sofort kam ein Gespräch zustande. Und man hat gleich wieder ganz andere Möglichkeiten, um an die Kunden heranzukommen.

E: Musik ist... es gibt Leute die behaupten, es sei eine Sprache. Es gibt auch Leute, die das Gegenteil behaupten. Aber sicher ist, dass es Kommunikation ist.

A: Ja ja, auf jeden Fall. So gesehen hilft mir die Musik auf der Arbeit schon.

E: Denn ein eingestrichenes C klingt überall gleich.

A: Also wenn es gleich gestimmt ist.

E: Also gut, dann kommen wir zur letzten Frage: Was fällt ihnen spontan zur Struktur des Musiksektors in Niedersachsen ein? Gibt es da eine Eingebung, oder irgendetwas, was ihnen sofort in den Kopf schießt? Oder sagen Sie, dass ihnen nichts dazu einfällt?

A: Dazu kümmere ich mich zu wenig um das gesamte Musikleben.

E: Auf Ihren Kreis bezogen? Fällt Ihnen spontan was zur Struktur ein? Ein Erlebnis strukturellen Ursprungs beispielsweise. Irgendetwas was sie toll fanden? Die Tatsache, dass sie das nicht interessiert, wäre für mich auch eine wichtige Antwort.

A: Das kann ich sicher aufgrund meines neuen Jobs als Kreisstabsführer erweitern, sag ich mal. Natürlich bin ich musikalisch interessiert, auch in andere Richtungen, aber so die Strukturen, das ist also für mich.... was ich viele Jahre gemacht habe, ist die Tanzmusik, ganz klar, da hab ich natürlich auch das Eine oder das Andere, aber das sind alles so Sachen, wo jeder für sich sieht, dass er seine Termine kriegt, damit ist man in so eine Sache nicht reingekommen. Womit wir immer noch mit zu tun haben, was da vielleicht ein bisschen noch so reinspielt, sind die Problematiken mit den Musikschulen.

E: Als Kooperationspartner oder das Gegenteil?

A: Das Gegenteil.

E: Also als Konkurrenz zur Feuerwehrmusik

A: Ja

E: Dazu müssen Sie noch was erzählen. Es gibt nämlich auch negative Kontakte ...

A: Das ist ganz klar, da sind wir also noch arg amn kämpfen, weil... kann ich vielleicht die Geschichte andersrum anfangen? Ich wollte eigentlich diesen Kreisstabsführer... also andersrum: mein Vorgänger war ein früherer Tanzmuckerkollege von mir und wir haben viele Jahre zusammen Tanzmusik gemacht ich hab mich dann woanders hin bewegt und ich hab noch andere Musik gemacht. Aber, das war also mein Vorgänger als Kreisstabsführer. Der kam auf mich zu und hat gesagt: Ralf, möchtest du nicht den

Kreisstabsführer machen? Ich habe gesagt: Nee, also vor... ich habe kein Interesse. Dann ging es weiter. Das Thema war dann irgendwo auch durch. Er war zur damaligen Zeit der Leiter des Kreismusikzuges und ich hab im Kreismusikzug auch mitgespielt. Und man sah sich ja häufig, auch immer noch und immer wieder kam er an: ich brauche einen Nachfolger, ich höre auf. Dann kam eine Person ins Gespräch, die Leiterin einer Musikschule: komplettes Desinteresse, was Blasmusik angeht, also jedenfalls die Form von Blasmusik. Denn sie macht auch Blasmusik, aber Bigband und höher gestochene Sachen. Und, sie sollte dann den Kreisstabsführer machen. Dann habe ich mit meiner Frau gesprochen und habe bei uns in der Landesberger Kapelle gesprochen: also, Leute, das geht nicht, ich mache es, aber ich brauche Unterstützung von euch. So bin ich da überhaupt erst angekommen. Also was schon einmal gezeigt ist: Musikschule ist prinzipiell unser ärgster Feind jetzt mit zwei ganz großen Ausrufezeichen. Die Musikschule ist also ein ganz, ganz rotes Tuch für alle. Wir haben ja... ich selber bilde ja auch in der Truppe auch mit aus, ich habe jetzt ein junges Mädchen mit der Posaune. Sie geht zur Schule und macht auch teilweise Unterricht in der Musikschule. Und da wird denen ganz klar gesagt: da darfst du nicht hingehen, die sind schlecht, das ist Scheiße, was die da machen. Die wissen gar nicht was sie machen und solche Sachen, du darfst nur bei uns mitspielen.

E: Ist das jetzt speziell der Musikschule hier zu schulden oder ist das ein generelles Problem bei Institutionen, die Musik machen, so wie der Feuerwehr und der Musikschule?

A: Die andere Musikschule ist dann eine Ecke südlicher, in Uchte. Das ist die Musikschullehrerin, die den Kreisstabsführer machen sollte.

E: Das Gleiche

A: Ja, das gleiche Spiel.

E: Und wenn man bei Ihnen die Ausbildung macht, zahlt man dann weniger, als bei einer Musikschule?

A: Gezahlt wird bei uns gar nicht.

E: Ist das alles ehrenamtlich? Und ist das vielleicht der Grund, warum die Musikschulen sie als Konkurrenz ansehen? Sind Sie so stark organisiert, dass sie tatsächlich ein Gegengewicht zur Musikschule darstellen?

A: Das mit Sicherheit.

E: Auch in der Ausbildung?

A: Also ich... dann komme ich noch einmal auf das Ü40 Projekt zurück, was ja jetzt starten soll. Ich habe gesagt, ich will die Leute soweit haben, dass sie bei uns mitspielen können. Die Leute kommen zu uns nicht, damit sie bei Jugend musiziert irgendwelche Preise gewinnen können. Das geht nur über die Musikschulen. Und auch, weil die ein anderes Fachwissen haben. Ich bin Laie, ganz einfacher Musiklaie. Der zwar viel Musik gemacht hat, aber trotzdem habe ich keine pädagogische Ausbildung, oder so was. Ich gebe nur das weiter, was ich selber weiß und kann. Und da sind schon Grenzen, das muss man ganz klar sehen.

E: Da kann man keine Rückschlüsse auf Qualität ziehen.

A: Das sicherlich nicht, wir haben auch mit dem Gymnasium Stolzenau ein sehr berühmtes, ein sehr renommiertes Orchester.

E: Auch eine wichtige Information, dass sie mit Gymnasien Kontakt haben. Jetzt wird es spannend.

A: Die also bei Meisterschaften immer die ersten Plätze belegen. Die fahren also wirklich zu Meisterschaften hin. Ich möchte auf gar keinen Fall irgendetwas Schlechtes zur Truppe sagen. Wir waren auch, der Lehrer und ich, wir waren früher ganz, ganz dicke Freunde. Wir sind durch dick und dünn zusammen gegangen und wir haben zusammen angefangen, Musik zu machen. Er hat dann den Weg über das Gymnasium genommen, so ist er an Musik ran gekommen und er hat hinterher auch Musik studiert. Und ist dann halt Lehrer im Gymnasium geworden und hat da ein super Orchester gebildet, mit absoluter Sicherheit, da kann man überhaupt nichts gegen sagen. Absolute Klasse, super

tolle Sache. Nur er hat dann zu seinen Schülern gesagt: wenn du dahingehst, dann kriegst du bei mir in Mathe eine vier. Da kannst du machen was du willst.

E: Das ist unglaublich

A: So war es aber. Und ich meine, das ist wirklich.

E: Gerade in Mathe.

A: Ist auch wirklich belegt. Da gab es Leute, die schlechte Zensur hatten, dafür aber den Koffer getragen haben und gleich eine Zensur besser gekriegt haben. Also das war extrem. Mittlerweile hat sich das gelegt, weil er hat dann auch ein paar von den Schülern gekriegt hat, die wir ausgebildet haben. Und siehe da: die konnten ja schon was. Da hat er dann irgendwann den Schalter umgelegt und hat geschnallt: so schlecht sind die doch nicht. Bei der Musikschule sind wir noch nicht soweit. Das war ein ganz interessantes Ding vor drei Wochen. Da hat der Leiter hier bei uns zu Hause anrufen. Meine Frau spielt bei uns mit, sie spielt Flöte. Meine Tochter auch. Konzertflöte.

E: Querflöte?

A: Querflöte, Konzertflöte, aber nicht diese Spielmannszugflöten, diese Piepdinger, sondern eine richtige Flöte.

E: Sind das eine Sopranflöten und das andere Altflöten?

A: Nee, ich sag mal, das sind schräge Blockflöten aus Blech. Die zwar fürchterlich piepen, aber man kann auch schöne Musik damit machen, aber die meisten können das nicht. Nein, sie hat also eine richtige Boehmflöte, auch meine Tochter spielt Boehmflöte. Sie hat bei dem Lehrer damals Unterricht gehabt und es war eine Katastrophe, also bei dem Rektor von der Musikschule. Und das war eine Katastrophe, es war schlimm. Sie hatte dort aufgehört und ist damit zu uns gekommen und hat sich daran natürlich weiter entwickelt und jetzt hat dieser Rektor hier zu Hause angerufen: er hat meine Frau ans Telefon gekriegt, ich war ja gar nicht da. Er hat gesagt: wollen wir uns nicht mal wieder vertragen, ich bring mal ein Bier mit und...

E: Das ist doch nett, oder?

A: Ja, und dann hat er gesagt: es wäre ja schön, wenn sich ihr Mann mal wieder bei uns melden würde. Als Kreisstabsführer ist er jetzt... man müsste ja mal über Alles reden und man könnte ja auch mal wieder zusammen arbeiten. Und dann hat er vorgeschlagen, man könnte ja mal wieder gemeinsam ein Konzert geben. Und dann kam auch gleich wieder: ihr habt ja ein paar Jugendliche, die könnten bei mir ja im Jugendblasorchester mitspielen. Dann habe ich das bei der Feuerwehrkapelle erzählt. Und dann haben die alle gesagt: wenn du da ein Konzert machen willst, dann musst du Dir die Leute suchen. Wir spielen da nicht mit. Also das war... das ist extrem. Extrem, das ist so richtig eine kleine Feindschaft. Da gibt es Sachen... auch in anderen Kapellen. Es ist ja nicht so, dass nur wir das erleben. In einer anderen Feuerwehrkapelle wollte jemand Schlagzeug lernen. Schlagzeugunterricht ist eine ganz heikle Sache, das muss man wirklich können, da kann man nicht nur so sagen: du musst jetzt hier bumm und da bumm machen. Also, da würde ich mich auch nicht am rantrauen. Dann ist der zur Musikschule gegangen und hat gesagt: wir haben einen kleinen Jungen, der möchte Schlagzeug lernen. Bildet ihr dir den aus? Dann haben die gesagt: ja so in einem dreiviertel Jahr haben wir dann Zeit dazu. Er kann natürlich auch bei uns mitmachen, dann kann sofort anfangen. Also Abwerben ohne Ende. Und jetzt möchte er diese andere Schiene fahren, weil er gemerkt hat, dass er mit dieser Schiene nicht durchkommt. Denn ihm laufen die Leute weg.

E: Ja, laufen sie weg oder werden erwachsen und es kommen keine nach? Kann es sein, dass es mit dem demographischen Wandel zu tun hat?

A: Ja, die Erwachsenen laufen alle weg.

E: Und kriegen halt weniger Kinder, oder?

A: Nee, das kann man nicht zu sagen, denn die Musik an sich floriert ja ohne Ende. Grad bei der Jugend. Als ich in Stolzenau zur Realschule ging, da hieß es, wir wollten ein Orchester bilden. Es gab schon das ein oder andere und wir wollten dann auch eins bilden. Juchhu habe ich gesagt: toll, ich bin dabei! Trompete genommen und ich bin

dahingegangen. Erster Probeabend. Ja, dann saß da noch einer mit der Geige und wir waren dann ein Duett. Wenn heutzutage das gesagt werden würde, dann würden dort sofort 20 Leute stehen. Und würden sagen: ja, ich bin dabei.

E: Im schulischen Kontext.

A: Ja, die Jugend ist wieder dabei was zu machen. Mit Sicherheit. Problem ist bei der Jugend für mich, für meinen Geschmack, man kann sie nicht halten. Das ist immer die Schwierigkeit. Wenn ich auf dem Gymnasium bin, geh ich weiter studieren und dann bin ich weg. Dann habe ich also nichts mehr davon. Die Frauen heiraten irgendwohin, kriegen Kinder und haben auch keine Zeit mehr. Also die Jugend an sich ist aber extrem mit der Musik wieder.

E: Wenn ich aus meiner Biografie erzählen darf: ich habe auch mein ganzes Leben lang Musik gemacht, aber als die Kinder dann auf der Welt waren, habe ich diese Zeit nicht mehr dafür gefunden. So in letzter Zeit habe ich wieder damit angefangen, Kinderlieder mit der Akkustikgitarre zu komponieren, mit der E-Gitarre braucht man einen Proberaum. Außerdem muss man dafür die Zeit haben. Leute in meinem Alter haben auch Kinder und nachdem man einen ganzen Tag gearbeitet hat überlegt man sich, ob man noch losgeht. Schließlich bin ich auch froh, zu Hause zu sein. Das ist eigentlich schade, denn gerade in Bezug zur zeitgenössischen Musik habe ich mir geschworen, meinen Kindern früh den Kontakt zu eröffnen. Mein Sohn ist dreieinhalb Jahre. Er sollte mit dieser Musik aufwachsen, da sehr viel Geschmacksbildung über die Hörgewohnheiten passiert. Und wenn ein Kind so mit Musik aufwächst, dass auch Dissonanzen zu Musik hinzu gehören, dann bekommt es eine viel umfassendere Grundeinstellung der gesamten Musik gegenüber. Ich merke, dass ich das selbst nicht mehr schaffe. Zur Zeit als ich mit der neuen Musik gearbeitet habe, habe ich mir durchschnittlich zwei Konzerte pro Woche angehört. Und jetzt, seitdem die Kinder da sind, war ich auf keinen einzigen mehr. Ich habe es kein einziges Mal geschafft, auf ein Konzert zu gehen. Ich wünsche mir mehr. Denn das Einzige, was man als Eltern dazu beitragen kann ist, die Kinder dazu zu bewegen in die Feuerwehr einzutreten, oder Geige zu spielen, oder was auch immer. Ich wollte nur sagen, dass es nicht immer gewollt ist ..

A: Das will ich damit auch gar nicht sagen. Das ist genau der Weg, den ich damit meine. Aber irgendwann sind die Kinder dann groß genug und dann kann ich wieder einsteigen. Oder aber, ich habe immer gedacht, ich würde ganz gerne, aber ich hab ja mein Kind und ich will, bzw. ich kann ja doch nicht. Aber irgendwann kann ich dann doch mal.

E: Die Sehnsucht habe ich, also die Bereitschaft. Wenn mir das jemand auf einem Tablett vor meiner Haustür servieren würde, würde ich zuschlagen.

A: Das glaube ich aber auch.

E: Und ich bin schon fast 40. Nicht über 40, aber fast 40.

A: Ich musste dem Ding ja irgendwo erst mal einen Namen geben. Das ist nicht genau 40 Jahre geht ist doch klar. 35 Jahre sind genauso gut. Der hat noch 5 Jahre mehr Zeit. Und auch spaßeshalber gesagt: für die Frauen machen wir 39 von A bis Z. Das ist wirklich... das ist ganz klar die Jugend, aber es gibt viel Jugend, mit Sicherheit. Die Musik wird wieder mehr. Von daher, auch die Musikschulen können florieren, wenn sie richtig geführt werden. Der Mann, der das jetzt macht, ist ein alter Stasi. Und zwar ist das einer von dem alten Schrot und Korn. Der wollte in der Musikschule noch die Uniform einführen.

E: In der Musikschule? Rennen einem die Leute doch auch weg, das muss man doch wissen?

A: Ja, und deswegen kommt er jetzt angekrochen. Gibt man ihm einen kleinen Finger, dann reißt er einem die ganze Hand weg. Aber das wird mit Sicherheit so nicht funktionieren, wie er sich das vorstellt. Und es sind gottseidank alle, alle dagegen.

E: Das mit den Projekten und dieser tollen Idee ist doch ein ganz aussichtsreiches Schlusswort, so dass ich sage: ich mach jetzt den Computer aus und bedanke mich bei Ihnen für das Interview.

E: Super, dass das heute geklappt hat, das war alles sehr spontan. Ich freue mich sehr, jetzt jemanden interviewen zu können, der musikbegeistert ist, ist das richtig?

A: Das ist richtig. Ich bin musikbegeistert, aber das hat nicht alleine mit dem Tanzen zu tun. Oder, nicht alleine mit der Line-Dance Szene zu tun. Meine Musikrichtung sind die Achtziger- und die Neunzigerjahre und aktuelle Musik. Und da ich alleine bin und keinen Partner habe, mit dem ich tanzen kann, kam dieses Line-Dance für mich natürlich gerade richtig.

E: Das heißt, sie tanzen auch?

A: Ich tanze, ich bin Line-Dancer. Und bei Line-Dance ist es so, dass jeder für sich tanzt. Man steht in einer Linie und alle machen denselben Schritt. Man braucht keinen Partner und das ist natürlich das Schöne. Ich war, ich hab mich schon immer bemüht in den früheren Zeiten. Ich wollte zu Tanzschulen und dann hat man mir abgesagt, weil ich keinen Partner hatte. Das ist mir mehrere Male passiert. Man hat mir gesagt, wir sind keine Börse hier für Partnertausch und so weiter, also hier im Harz ist mir das an zwei verschiedenen Stellen passiert und dann habe ich nicht mehr Standard getanzt. Dann habe ich mir eine andere Betätigung gesucht. Und das war der Line-Dance.

E: Kann man das nicht so interpretieren, dass alle, mit denen man in einer Linie zusammen tanzt, ihre Partner sind?

A: Das kann man, o. k. Man ist sehr konzentriert auf sich selbst, darum kommt dieses große Partnergefühl, finde ich, gar nicht so auf. Man muss die Schritte im Kopf sich vor sagen. Die richtig guten Linedancer, die machen das automatisch. Aber so Line-Dance Schritte, da muss man bis 8 zählen und ist aus ganz vielen Schritten, vorwärts, rückwärts so und soviel Drehung. Also die Anfangsschritte bestehen etwa aus 16 Counts. Die Linedancer, die wirklich gut sind, tanzen bis zu 120 Counts pro Tanz. d.h. 120 verschiedene Schritte.

E: Und die muss man sich merken?

A: Und die muss man sich merken. Und jedes Lied hat andere Schritte.

E: Kommen wir zur Musik. Was für Musik wird dort gespielt und, was mich für mich ganz wichtig ist: ist es auch Musik, die sie hören wenn sie nicht tanzen gehen? Die sie auch im Privaten sehr gerne mögen?

A: Line Dance hat drei verschiedene Musikrichtungen: kommt ja aus Amerika; Country and Western Musik, danach kann getanzt werden. Dann hat Line-Dance die moderne Musikrichtung, die wir jetzt aktuell hören. Und dann tanzen die Line-Dancer seit neusten Katalan. d.h. spanisch. Das ist für die ganz Jungen mit ganz schnellen Schritten und ganz schnellen Drehungen. Um Ihre Frage zu beantworten: Als ich, ja, ich tanze die Musik die ich immer höre auch und zwar tanzen wir hier nach moderner Musik. Ganz einfach, weil zum Panoramic, passt die Country und Western Musik nicht, die ich zwar gerne höre, aber die passt hier zu dem Gebäude nicht. Dafür geh ich nach Pulman City. Pulman City ist ein Western Saloon, da ist Holzfußboden, da klackt das schön, wenn man mit Western Stiefeln drauf tritt. Da geht man mit dem Cowboyhut hin und da tanzt man old fashioned.

E: Pulman City, das ist ja gleich um die Ecke hier?

A: Ja

E: Wie oft, würden Sie sagen, gehen Sie dort im Monat, oder im Jahr hin?

A: Ich gehe zu den internationalen Festivals, weil das ist das für mich interessanter, da ist das ein bisschen aufgelockerter. Da gehe ich vielleicht viermal im Jahr hin, um auch Kontakte zu knüpfen.

E: Das wäre nämlich meine nächste Frage: wie sehen denn die Kontakte aus, die sie dort knüpfen?

A: Also, wir machen Flyer und dann sprechen wir die an, in der Line-Dance Szene dutzt man sich. Das war für mich sehr gewöhnungsbedürftig, muss ich sagen, weil da auch teilweise Gäste von uns sind. Das ich die dann dutzen musste, aber das ist ganz normal. Und dann gehen wir dahin, verteilen die Flyer und sagen: hier: Pulman City ist wunderschön, ich weiß nicht ob sie das kennen, es hat einen ganz originellen Saal, sowie

man das aus Country und Western Filmen im Fernsehen kennt. Mit Holzballustrade und so weiter. Aber ist immer überlaufen und darum haben - die Linedancer brauchen relativ viel Platz- und die haben nicht genügend Platz. Darum komme ich und sage: ich hab für Sie einen 400 m² großen Saal zu bieten und da tanzt man nicht nur Country und Western, sondern da tanzt man auch andere Tänze. Kommen sie doch mal, oder kommt doch mal zu uns. Und so lernt man sich kennen. So haben wir in den letzten Jahren dänische Linedancer, belgische Linedancer kennen gelernt, die jetzt, wir haben also dieses Jahr zwei dänische Line-Dance Events und ein belgisches Line-Dance Event. Außer unseren sieben deutschen Line-Dance Events.

E: D.h. Dadurch, dass Sie diesen Kontakt in Pulman City haben, entstehen hier im Panoramic sogar nach Nationalitäten geordnete Events, weil so viele Leute aus den jeweiligen Ländern hier herkommen?

A: Also, Line-Dance boomt zur Zeit, habe ich mir sagen lassen. Ich merke auch, wir haben vor acht Jahren angefangen mit Line-Dance und zwar unser Chef, bzw. die damalige Lebensgefährtin unseres Chefs, die hatte Line-Dance mal gesehen und die fand das so toll und dann hat ihr jetziger Mann hat ihr das zum Geburtstag geschenkt: Ein Trainer, eine Line-Dance Trainer aus Thüringen hier im Panoramic. Wir haben angefangen mit

E: Sie waren dabei?

A: Ja, gleich von Anfang an. Wir haben zwar angefangen mit 10 bis 20 Linedancern. Line-Dance war hier in der Region total unbekannt. Dann fanden wir das so gut, dann haben wir gesagt: wir müssen das regelmäßig machen mit diesen Line-Dance Trainer. Der ist in Thüringen ziemlich bekannt. Und dann haben wir das weiter gemacht und jetzt sind wir in dem achten oder in dem neunten Jahr. Ich kann das gar nicht genau sagen. Inzwischen haben wir etwa 2000 Linedancer pro Jahr bei uns im Panoramic.

E: 2000? Kann man das über den Daumen peilen, wie viel Prozent das sind?

A: Vom Umsatz?

E: Ja, ich möchte wissen, wie viele Leute wegen des Line-Dance hier herkommen? Das ist der Hintergrund dieser Frage.

A: Von unseren gesamten Übernachtungen vielleicht 10%.

E: Das ist eine ganze Menge.

A: Ja, es wird immer mehr. Und, wie gesagt, dieses Wochenende haben wir ein besonderes Wochenende. Wie ich Ihnen schon gesagt habe, es gibt den Line-Dance Star Award. Der wurde schon zweimal ausgetragen in Kalkar. Der Line-Dance Star Award ist wie beim Film der Oscar. In der Line-Dance Szene der Star Award. Da wird von Linedancern gewählt: der beste Choreograf, der beste Trainer Deutschlands. Der beste Trainer Österreich, der Schweiz, also diese drei Länder sind zusammen. Dann das beste Event, das beste Charity Event und so weiter und wir haben zweimal hintereinander das beste Event gewonnen. Und dann hat unser Chef gesagt: dann müssen wir was Besonderes machen und dann machen wir ein Bundespipfeltreffen. Das heißt, wir treffen uns. Alle Star Award Gewinner kommen zu uns, die sind jetzt da: Aus Österreich, aus der Schweiz aus den Niederlanden. Der Weltmeister sogar ist da, der letztes Jahr Weltmeister geworden ist. Und heute Abend machen wir Kennenlernabend in der Hölle. Morgen früh fahren wir mit dem Sonderzug auf den Brocken und tanzen da. Da werden dann Workshops von den Topleuten gegeben. Am Morgenabend machen wir eine Charity Veranstaltung zu Gunsten der Deutschen Krebshilfe. Das ist ein Line-Dance Club aus Kiel, die engagieren sich sehr für die Deutsche Krebshilfe. Die sammeln dafür.

E: Sie hatten vorhin erzählt, dass auch diese DJs hier aus ganz Europa herkommen. Können Sie mir etwas über die Musiker des Line-Dance erzählen? Erzählen Sie mir bitte, wie sie die wahrnehmen.

A: Also die Musiker des Line-Dances. Ja, es sind Diven, sagen wir mal. Es sind Diven, genauso wie die erfolgreichen Trainer, muss man schon sagen. Sie können untereinander nicht, sind aber... Ich will nichts darüber sagen, außer dass sie ihre ganz bestimmte festgelegte Musik haben, je nachdem wo sie herkommen. Da muss man sehr drauf achten. Also wir hier im Osten von Niedersachsen hören zum Beispiel andere Musik, als im Norden von Niedersachsen. Da wird andere Line-Dance Musik gespielt. Komischerweise. Vielleicht ist das bei uns so, weil der Einfluss von Thüringen und Sachsen Anhalt da ist. Kann ich mir nicht anders vorstellen. Von den DJs kann ich Ihnen

wenig sagen, außer: selbstverständlich machen die ihren Beruf, die werden ja oft engagiert und dann wird vorher besprochen: was tanzt ihr für Musik, wie weit sind die Leute, die da sind. Danach müssen die sich ja richten. Und je nachdem aus welcher Ecke Deutschlands sie kommen, wird die Musik aufgelegt.

E: ... und nach Niedersachsen hinein gebracht.

A: Und nach Niedersachsen eingebracht. Das finde ich gravierend, weil das komisch ist, das muss ich dazu sagen, man hat gedacht, dass Musik alle Grenzen überwindet. Hier in der Hohen Geiß war hinter den letzten Häusern die ehemalige innerdeutsche Grenze. Es ist heute noch so, dass die Linedancer aus Thüringen oder Sachsen Anhalt – 3 km weiter ist Sachsen-Anhalt, 4 Kilometer ist Thüringen von hier entfernt – nicht gerne Herzen kommen. Und die Niedersachsen gehen wiederum nicht gerne in die neuen Bundesländer, obwohl im Grunde genommen die gleiche Musik gemacht wird.

E: Hier ist der Musikstil über die Bundesländer hinweg der gleiche?

A: Hier ist er, weil wir so grenznah sind, kommen sowohl die Niedersachsen, sagen wir mal von weiter nördlich kommen, kommen zu uns und so wie auch die Thüringer und Sachsen-Anhalter. Es wird kein Sachsen-Anhalter oder Thüringer beispielsweise nach Goslar, wo der nächste Line-Dance Club ist, gehen oder nach Braunschweig. Und die Braunschweiger werden auch nicht nach Thüringen zum Tanzen gehen. Das ist mir ganz extrem aufgefallen.

E: Das muss ja irgendwas mit Identifikation zu tun haben. Mit dem Ort oder Musik ...

A: Ich kann es Ihnen nicht sagen, ob da noch irgendwie bei... die meisten sind ja viel zu jung als das die, die die Grenze erlebt haben. Es sind ja, wir haben ganz viele Studenten, die mit tanzen und dann wiederum, die in meinem Alter sind, die sind über 60. Natürlich, die Wissen über die Grenze. Aber die Jungen... ich kann es mir nicht vorstellen weshalb die nicht über die ehemalige innerdeutsche Grenze gehen. Ich denke mal, da braucht man noch ein paar Jahre - auch in der Musikszene – ehe man rüber geht. Also ich kann Ihnen nur sagen ich war... Freunde von mir kommen aus Thüringen und ich bin oft bei denen, also in Bleichrode, Thüringen und so weiter. Und da kam ein Bekannter und machte Musik, und dann hat der was gesungen. Und dann sagte meine Freundin: das

kannst du doch nicht spielen, sagt sie zu ihrem Bekannten, das sind ja alles ehemalige DDR Lieder. Meine Freundin hier kommt aus dem Westen. Das kannst du nicht machen hast du nicht ein Weststil, ein Westlied? Also, das gibt es immer noch. Man sollte das nicht glauben, aber es ist, die Grenze ist auch in der Musik, nach so vielen Jahren noch nicht ganz draußen.

E: Das ist ja ne These. Wenn Sie jetzt aus Ihrer Position von dem Panoramic aus denken, mit welchen Musikinstitutionen oder Musikern haben Sie Kontakt. Mit wem haben Sie häufig zu tun, kommen die alle aus der Line-Dance Szene oder gibt es auch andere?

A: Es gibt auch andere. Wir haben jeden Freitag eine Alleinunterhalterin hier, dann haben...

E: Ist das so eine Songwriter/ Singer

A: Das ist so eine aus der Hohen Geiß, eine ganz nette. Die spielt Gitarre. Und dann habe ich jemanden aus Nordhausen. Einen Alleinunterhalter. Dann habe ich mehrere Bands aus den neuen Bundesländern hier.

E: Da funktioniert die Brücke?

A: Da funktioniert die Brücke ganz einfach, weil die Ehefrau von unserem Chef aus den neuen Bundesländern kommt.

E: Ich meine, auch so Gruppen wie Rammstein beispielsweise, die sind doch weltberühmt.

A: Selbstverständlich. Natürlich, das ist richtig. Aber, wir haben ganz einfach die aus den neuen Bundesländern, ich denke mal wegen dem persönlichen Kontakt von der Frau vom Chef, die kennt da sehr viele. Die ist in einer musikverrückten Familie aufgewachsen. Und ihr Bruder spielt in einer spitzen Band und daraus ergibt sich das.

Interview Nr. 8
Booker im Bereich der populären Musik (B)

28.02.14

E: Funktioniert das Kontakteschließen in diesem Hotel sehr über Mund-zu-Mund-Propaganda? Oder geht man systematischer heran und fragt: was gibt es auf dem Markt, was ist gut für unsere Zielgruppe hier, wie kriegen wir die Hölle voll?

A: Läuft in erster Linie Mund-zu-Mund Propaganda. Ich kriege ganz oft Bewerbungen von Musikern, die sich hier bei uns bewerben.

E: Aus ganz Deutschland?

A: Aus ganz Deutschland, aber das ist weniger. Wir brauchen nicht so oft Musiker und die, die wir brauchen, die deckt eigentlich der Bereich hier aus dem Harz ab. Muss ich sagen. Und da sind Spitzenmusiker drunter.

E: Wie oft haben Sie hier Livemusik im Panoramic?

A: Jede Woche einmal.

E: Und, sie haben ja erzählt, dass sind Song...

A: Ja, Alleinunterhalter, meistens. Also wenn nicht viel los ist, wie zur Zeit, da haben wir einmal in der Woche in der Lounge einen Alleinunterhalter. Also freitags zwei Stunden. Wenn Ferien sind, dann machen wir unsere Hotelbar Zur Hölle auf. Und dort würde ein Alleinunterhalter untergehen. Dafür ist sie zu groß.

E: Wieviel Leute passen da rein?

A: 270. Dann nehmen wir eine Band.

E: Rock? Pop?

A: Da ich mehr für Rock und Pop bin, wird es meistens so gemacht. Aber, ich muss dazu sagen, wir haben auch oft den Harz Club hier aus der Hohen Geiß. Dass wir auch das Traditionelle mit anbieten können.

E: Was ist das Traditionelle?

A: Ja, die Jodeln ja hier im Harz und Peitschenknallen und Volksmusik.

E: Die Jodeln hier im Harz?

A: Ja, die Jodeln hier im Harz. Sie müssen mal Ostern kommen, da haben wir sie wieder.

E: Ja, vielleicht mache ich das. Das bietet sich ja an.

A: Dann habe ich da aber, damit es nicht zu anstrengend wird, einen Mix gemacht aus, da bringen sie so spaßige Darbietungen und traditionell, also dass das so gesplittet ist. Da haben wir dann auch, da haben wir dann, Samstagabend habe ich den Alleinunterhalter, aber er kann die Hölle füllen mit seiner Musik, also er ist eigentlich sehr gut. Und am nächsten Tag habe ich den Harz Club. Das ist dann was Anderes. Ja, so ist das.

E: Zu meiner Person: ich hab zwei Jahre in der Branche der zeitgenössischen Musik gearbeitet. D.h.: ein sehr großes Ensemble und sehr wenig Publikum und sehr viel öffentliche Gelder. Wie sieht es mit den Künstlern aus die hier im Panoramic auftreten, werden die von Ihnen finanziert?

A: Ja, die müssen ausschließlich wir finanzieren. Also, diese eine Band die wir haben, die aber leider Gottes zu teuer und zu groß sind, so dass wir sie nicht öfters haben können. Die haben wir nur für Silvester im Kursaal dann. Die spielt auch in Berlin Bert Brecht und so weiter. Also die sind auch öfters dann mal wirklich in Berlin oder in Hannover engagiert. Die sind richtig gut.

E: Das Interview läuft super! Sie haben sehr viele interessante Sachen erzählt! Wie würden Sie die Zusammenarbeit mit den Künstlern und den Institutionen beschreiben? Und was auch interessant ist: gibt es auch Kontakte die ihre Arbeit in irgendeiner Weise hindern oder hinderlich sind?

A: Ja, die Zusammenarbeit ist, wenn ich sie einmal engagiert habe, muss persönlich sein. D.h., ich stelle mich vor und ich rufe die an, nicht anmailen. Sondern anrufen und sage:

hören Sie zu, wir haben das und das, das Publikum sieht das und das im Haus, sagen wir mal Ostern sind es etwas ältere Leute, wenn sie Sommerferien haben, dann haben Sie vielen Familien mit Kindern. Dann brauchen sie andere Musiker. Das erzähle ich denen und die stellen sich dann darauf ein. Was die Arbeit behindert und was ganz schlimm ist, ist die GEMA. Das sag ich so wie es ist. Das ist richtig schlimm, das sind Raubritter vor dem Herren.

E: Ich hatte auch mit Komponisten zu tun, die noch keine 70 Jahre tot sind, deswegen spielt die GEMA dort auch eine wichtige Rolle.

A: Das ist heftig, das ist richtig heftig. Es ist ganz ganz schwierig, Leute zu Livemusik zu führen, wenn es was kostet. Das heißt, im Hotel, wenn ich jetzt, sagen wir mal, Livemusik hören will, dann bezahle ich da auch für. Dann gebe ich auch meine 60, 70,80 oder 90 € aus, wenn ich ein Fan von dem oder dem bin. Aber wenn ich hier im Hotel bin und ich habe Livemusik und ich muss dafür was bezahlen. Erst mal überhöht das die GEMA Gebühr, darum machen wir das schon kostenfrei. Und dann kommen die Wenigsten also, die genießen das, die Leute, wenn sie irgendwo hinkommen und der spielt jemand und singt jemand und so weiter, das finden sie gut. Aber in dem Moment, wo sie auch noch dafür bezahlen müssen, und sei es nur fünf Euro oder so, hört bei den meisten Leuten das auf.

E: Das Absurde dabei: Wer hat schon die Möglichkeit, einen Künstler in dem eigenen Haus hören zu können?

A: Sicher ist das absurd, aber das ist so. Und darum muss man sich gut überlegen, wie oft man das noch machen kann. Weil die GEMA einen wirklich auf frist.

E: Ja, das glaube ich. Es muss alles ökonomisch gut durchdacht sein.... Eigentlich bin ich fertig mit dem Interview, aber da das jetzt so ein schlechtes Schlusswort ist, möchte ich noch eine Frage stellen: Was würden Sie sich für die Zukunft wünschen?

A: Ich würde mir für die Zukunft wünschen: ich fände es schön, wenn das hier wie so ein musikalisches Zentrum wäre.

Interview Nr. 8
Booker im Bereich der populären Musik (B)

28.02.14

E: Aber ihren Erzählungen zu folge, geht das hier doch schon in die richtige Richtung ... mit Ausnahme der GEMA Geschichte?

A: Es müssten noch viel mehr sein. Also verschiedene Stilrichtungen und ich wünschte mir mehr interessierte Leute, die kämen und sagen: also da geh ich jetzt mal hin und höre mir das mal an. Viele sind zu bequem. Ich wünschte mir von den Leuten, dass sie einfach mal neugierig sind. In Bezug auf die Musik.

E: Sie sind ja auch neugierig, sonst würden sie die Acts ja nicht buchen, oder?

A: Ja

E: Das ist ein schönes Schlusswort, dann bedanke ich mich für das Interview.

E: Ich finde super, dass das Interview so spontan geklappt hat und dass wir uns unterhalten können. Vielleicht erzählen Sie einmal ganz kurz, was ihr Beruf ist. Ich gehe davon aus, dass die Musik und das Auflegen sowie die Funktion des DJs ihr Hobby ist. Darüber können wir uns gerne unterhalten und korrigieren Sie mich bitte, wenn ich was Falsches sage.

A: Beruflich komme ich ursprünglich aus der Gastronomie, ich bin gelernter Restaurantfachmann mit Meisterbrief und musste aus gesundheitlichen Gründen dann zum Fachinformatiker umschulen. Ich bin aufgrund einer familiären Situation seit drei Jahren arbeitslos und habe mich jetzt in die Line-Dance Szene rein gearbeitet. Ich mache jetzt hauptsächlich nur noch mein Line-Dance, d.h. nur noch Line-Dance mindestens vier mal die Woche. Ich bin unter anderem Line-Dance DJ und gebe Volkshochschulkurse für Anfänger und Fortgeschrittene Linedancer und betreue sie als Trainer - Trainer darf ich eigentlich nicht sagen, weil ich kein Trainerschein habe - als Instrukteur sage ich immer mal: zwei Line-Dance Gruppen in Goslar. Das sind einmal die Harzliner, die betreue ich jetzt seit zwei Jahren und jetzt haben wir noch eine Anfängergruppe mit dazugenommen. Mal sehen was das wird.

E: Sie haben eben schon ein wenig über das Panoramic Hotel erzählt. Wissen Sie, wie groß das Hotel ist?

A: Nein, Zahlen hab ich nicht im Kopf.

E: Das Panoramic ist dennoch ein relativ großes Hotel für die Gegend hier und hat auch eine nicht ganz unwichtige Bedeutung für die Musik: Was den Line-Dance angeht und was sicherlich auch die Position als DJ angeht. Können Sie dazu was erzählen?

A: Also ich habe das Panoramic durch die Line-Dance Weekends kennen gelernt, die hier oben stattfinden. Durch den Dirk Osterloh, das ist ein DJ, der meinem Gefühl sehr entspricht. Er macht Sachen, die Spaß machen. Denn das ist auch mein Hauptanliegen: Spaß zu verbreiten, nicht nur stur zu tanzen, sondern auch Spaß dabei zu haben. Und dadurch bin ich hier regelmäßig hochgekommen und habe auch so mein Tanzen verbessert und es ist eine Sache, die gewachsen ist: zum Anfang waren es 60-80 Leute,

die am Wochenende da waren, jetzt sind es teilweise 300.

E: Seit wann geht das so, haben Sie eine Jahreszahl?

A: Ich bin hier seit 2008, also müssten wir das seit 2006 oder 2007 hier oben regelmäßig machen. Viermal im Jahr und dass ist eigentlich für Linedancer und auch für Teacher, die schon über das Anfängerstadium hinaus sind, ein Pflichtteil, das man einfach machen muss. Denn die Tänze, die der Dirk Osterloh heraussucht, die verbreiten sich recht schnell.

E: Wer ist Dirk Osterloh?

A: Der ist der DJ, der dann das Wochenende betreut. Er ist DJ und Tanzlehrer. Der hat eine Tanzschule in Wallhausen bei Sangerhausen und der gestaltet dann das Wochenende.

E: Ist er dann so eine Art Haus-DJ?

A: Ja, zumindest, was die Line-Dance Weekends angeht. Im Moment sind es vier für Fortgeschrittene und zwei für Beginner im Jahr und die sind eigentlich immer sehr gut besucht. Das, was er uns hier oben beibringt, wird fast alles eins zu eins in die Gruppen übernommen. Das schöne an der Faszination Line-Dance: wenn 300 Leute auf der Tanzfläche stehen und alle tanzen das Gleiche. Das ist ein super Gefühl.

E: Das ist so, als ob man mit 300 Leuten als Partner zusammentanz.

A: Ja, genau.

E: Und, Sie haben vorhin erzählt, dass in dieser Ecke von Niedersachsen die Line-Dance Szene ziemlich groß ist. Vielleicht erzählen Sie mal ein wenig aus der Perspektive des DJs – denn ich promoviere ja im Musikbereich, in diesem Bereich steht das Musikmachen oder das Auflegen im Vordergrund. Der Tanz ist auch sehr interessant für mich, aber mich interessiert mehr die Perspektive der Musikakteure, der Sie als DJ sind. Vielleicht können Sie einmal kurz die Ziele umreißen und dann aus ihrer Position in

dieser Branche berichten - sie wohnen beispielsweise in Goßlar. In welche Richtung haben Sie Kontakte, mit wem treffen sie sich häufig, was ist interessant für Sie, was ist wichtig?

A: Alleine in einem Radius von circa 100 km um Goslar gibt es 60 Line-Dance Clubs. Wenn wir jeden Club mit 20 Leuten berechnen, da sind wir eigentlich ziemlich weit unten mit, dann haben wir circa 1200 Tänzer. Und jeder Line-Dance Club gestaltet zu seinem Gründungstag oder an einem anderen wichtigen Tag seine Party. Wer Lust hat Line-Dance zu machen, der kann also jedes Wochenende losziehen und tanzen. Und die Geschichte der Line-Dance DJs ist recht einfach, denn die meisten haben als Tanzlehrer angefangen und sich dann zum DJ entwickelt. Oder bei mir lief es beispielsweise parallel, weil ich früher schon einmal als DJ gearbeitet habe. Und ich habe dann dementsprechend ziemlich schnell neben dem Tanzen als DJ angefangen. Die Kontakte reichen bei mir bis hoch nach Hannover in der einen Richtung, in Richtung Süden Richtung Einbeck, Göttingen und in Richtung Osten Gernrode, Ilsenburg, Quedlinburg.

E: Das ist ein ganz schöner Radius.

A: Ja, also im Kreise von 100 km bin ich eigentlich sehr, sehr oft unterwegs. Alleine gestern Abend war in Ilsenburg auch wieder eine große Line-Dance Party für das elfjährige Bestehen der Mountain Ghosts, da habe ich dann wieder aufgelegt. Wir haben um 19:00 Uhr angefangen und um halb zwei habe ich dann gesagt: OK, liebe Leute, zwei dürft ihr Euch noch wünschen und dann geht es ins Bett, wenn man den ganzen Abend getanzt hat und das machen nun mal die Linedancer. Das ist auch das Schöne am Line-Dance-DJ: Man legt den ersten Titel auf und die Tanzfläche ist voll. Es ist nicht wie in irgendwelchen Clubs, wo sich der DJ die ersten 3 Stunden die Seele aus dem Leib spielen muss, bevor dann der Erste auf der Tanzfläche erscheint. Weil: Linedancer wollen tanzen, die kommen zum Tanzen und die haben ihre Choreografien gelernt. Und die Aufgabe des Line-Dance DJ ist es einfach nur zu gucken, was in der Gegend getanzt wird. Wir verteilen Wunschzettel ohne Ende, ich habe alleine gestern Abend 60 Wunschzettel bei mir auf dem Tisch liegen gehabt, die ich dann durchgucke und sage: aha, meist gewünscht und wird abgearbeitet.

E: Sie haben eine zahlenmäßige Vorauswahl dort liegen, da sich die Leute das-und-das gewünscht haben. Ist es denn so, dass es einen Song gibt, zudem es nur eine einzige Choreografie gibt? Oder ist es ortsabhängig, so dass man an einem Ort zu einem Song auch nur eine Choreografie tanzt? Oder dass es dann über die Landesgrenze oder Bezirksgrenze hinaus dazu völlig andere Choreografien gibt?

A: Jein, zu vielen Sachen gibt es nur eine Choreografie. Gottseidank. Es gibt verschiedene Sachen zu denen es bestimmte Choreografien gibt. Da hängt es dann immer davon ab -es kann auch regional sein-, dass unterschiedliche Sachen getanzt werden. Es kommt immer darauf an, welcher Tanzlehrer zuerst welche Choreografie gut findet. Er sagte irgendein Titel, der gefällt mir und er guckt dann im Internet nach: welche Choreografie, ach, gut ok. Die bringe ich jetzt meiner Gruppe bei. Ein anderer sucht ein wenig intensiver und findet eine andere Choreografie, vergleicht die und sagt: och, die ist aber schöner, ich nehme die. Dann kommt es schon mal vor, dass man zwei Choreografien auch in einer Region tanzt. Bloß das ist dann die Aufgabe des DJs zu wissen: o. k., da gibt es zwei Choreografien. Ich teile die Tanzfläche, die Seite tanzt das und die andere Seite tanzt das. Es ist im Line-Dance alles möglich.

E: wie bekommt man denn so was raus als DJ? Das muss ja auch wieder über Kontakte laufen?

A: Ja, ich bin ja in der Szene drin. Weil ich ja selber meine zwei Gruppen habe, die ich unterrichte. Daher weiß ich, was ist. Ich fahre hier ins Panoramic, um zu wissen, was ringsrum getanzt wird. Wir unterhalten uns. Wir tauschen uns aus und wir arbeiten sehr viel mit dem Internet. Es gibt wahnsinnig gute Line-Dance Portale: Get-in-Line und Bald Eagle, das sind zwei deutsche. Oder CopperKnob, das ist ein englisches. Musik hören. Gefällt mir. Eingeben. Meistens findet man einen Tanz dazu. Wenn nicht, denn der eine hat mehr und der andere hat weniger geschickt dazu, macht man selber einen Tanz und verteilt den dann. Wobei, im Line-Dance ist es heutzutage gottseidank so, dass es keine bestimmte Ausrichtung mehr gibt, so wie früher, als man sagte: wir tanzen nur Country.

E: Was für einen Musikstil, welche Evergreens, was für Lieder legen Sie denn nun auf?

A: Ich lege alles auf... nein, ich lüge: Bach, Beethoven und Mozart noch nicht. Aber alles andere lege ich auf.

E: Das heißt, es gibt über sämtliche Musikstile hinweg Line-Dance Choreografien?

A: Cha Cha, Rumba, Walzer. Spezieller Night Club zum Beispiel kommt eher aus dem Line-Dance Bereich. Clap and Stomp Tänze, das sind die einfachen, die die Beginner lernen. Die wir halt auch immer wieder auflegen, um den Beginnern auch zu zeigen: hey, wir spielen auch eure Musik. Kommt, habt auch Spaß mit uns.

E: Das Image entspricht ja eindeutig dem Country.

A: Ja, das ist aber definitiv falsch.

E: Spiegelt sich das nicht in der Musik wieder?

A: Nein, ganz und gar nicht. Denn wir sind als Laien derzeit natürlich irgendwo – Trendsetter möchte ich eigentlich nicht sagen – aber wir sind für alle Musikstile offen. Und im Zeitalter des Internets verbreitet sich alles sehr, sehr schnell. Bevor viele Sachen im Radio laufen, haben wir sie schon getanzt und sagen: OK, wir können es nicht mehr hören. Und dann fängt das Radio damit an. Als Beispiel Lili Allen „Not fair“. Das haben wir schon ein dreiviertel Jahr getanzt, da wussten die im Radio noch gar nicht, dass es den Titel gibt, beziehungsweise haben den noch nicht gespielt.

E: Wahrscheinlich auch deswegen, da sie die Connection nach Amerika haben?

A: Ja, Connection will ich das jetzt nicht unbedingt nennen. Es hängt immer von dem DJ ab und wie er sich informiert. Sitzt er bloß da und wartet: ja, mal gucken was da passiert? Oder ist der auch selbst ein wenig aktiv und guckt mal in andere Regionen. Ich war jetzt letztes Wochenende in Berlin und wenn ich irgendwo anders bin, dann bin ich natürlich auch auf der Suche mal tanzen zu gehen und zu gucken, was wird dort getanzt? Und statt der Einladung bin ich dann auf eine große Line-Dance Party und sag zu meiner Frau: OK, da fahren wir dann abends hin. Hauptstadt? Ein Dorf, da haben sie Sachen

gespielt, also die habe ich vor acht Jahren gelernt. Der neueste war, so glaube ich, „Something in the water“. Das sind Beginner Tänze, die kaum noch hier gespielt werden.

E: Ist das ein Plädoyer dafür, dass ich die Line-Dance Szene auf dem Dorf beziehungsweise in der Region schneller entwickelt?

A: Ja, auf alle Fälle, auf alle Fälle. Weil wir in der ländlichen Region den riesen Vorteil haben, dass wir unsere Kinder mit einbinden. Es gibt hier in der Gegend etliche Kindergruppen. Ich zum Beispiel mache auch eine Line-Dance AG für Grundschüler, erste bis vierte Klasse. Da kann man nicht mit Country Musik ankommen. Wenn ich zu einem sechs bis siebenjährigen mit einem Country Titel von Jonny Cash ankomme, dann guckt der mich an und sagt: Hey, was willst du von mir? Wenn ich aber mit Timber von Kesha ankomme, dann bin ich der Größte. Und auch dafür gibt es Choreografien und die kann ich dem Kind vermitteln. So hat das Kind Spaß dran. Es lernt was und das ist auch das Schöne am Line-Dance: man lernt mit allen Sinnen. Man lernt koordinieren, Kondition sowieso, nach einem Line-Dance-Abend ist man durchgeschwitzt ohne Ende, die meisten ziehen sich mindestens zweimal um. Dann schulen wir das Gedächtnis, was unwahrscheinlich viel ausmacht, denn dadurch entstehen neue Verknüpfungen im Gehirn und so weiter. Wir tun was für die Figur, Herzkreislauf wurde mal angesprochen und wir haben Spaß.

E: Und wenn Sie an ihre Funktion als DJ denken. Mit was für Institutionen haben Sie Kontakte? Ich weiß jetzt von verschiedenen Clubs, die für Jubiläumsfeiern einen DJ benötigen und ich kenne das Panoramic. Gibt es weitere Arten von Institutionen, mit denen Sie Kontakt haben? Arbeiten Sie mit Förderinstitutionen zusammen, die öffentliche Gelder vergeben? Wie sieht es mit dem Spektrum aus und wie weit reicht das?

A: Also, die Line-Dance Szene besteht aus relativ wenigen Vereinen, aber dafür umso mehr aus kleinen Clubs. Es sind einfach Leute, die Spaß am Tanzen haben. Das ist kein Verein, wir brauchen keinen Vorsitzenden, wenn etwas gemacht werden soll, dann wird einfach in der Gruppe beschlossen: wir machen das. Und dann macht das auch die Gruppe. Da gibt es dann keinen Vorsitzenden oder so was, der die Arbeit macht und dann Mecker kriegt. Das sind so Geschichten, die ja recht familiär ablaufen. Und da gibt

es dann weder Förderer, noch Andere, die dann Ansprüche stellen. Wir sind da auch ziemlich weit weg vom Schuss irgendwo, was auch unser Image in Richtung Country immer aufrecht erhält. Die Leute wissen gar nicht was wir tanzen. Aber wenn sie hören Line-Dance, dann haben Sie schon mal was davon gehört, vielleicht noch mit Squaredance verwechselt: oh, das sind ja die mit den bunten Röcken und den Hüten auf und die tanzen nach Countrymusik. So, und das ist unser Image, das wir haben. Und das werden wir auch mit den Auftritten, die wir machen, für diverse Familienfeiern und Betriebsfeiern, Sommerfeste und so weiter und was wieder alles veranstalten, Tag der Niedersachsen waren wir in Vienenburg auf der Seebühne ...

E: Haben Sie dazu noch ein paar mehr Beispiele?

A: Ja: Altenau, Bierfest zum Beispiel, das haben wir letztes Jahr auf dem Sportplatz ganz gemacht. Wie gesagt am Tag der Niedersachsen waren wir mit aktiv. Einmal haben wir auf der See-Bühne in Vienenburg einen Auftritt gemacht, vor relativ wenig Publikum, was allerdings vielleicht auch an der Uhrzeit sagt, zu der wir den Auftritt hatten. Und wir sind auch viel auf Betriebsfesten und Familienfeiern. Wo dann vielleicht auch einer schon einmal aus der Verwandtschaft Line-Dance mitgemacht hat, oder sie halt mal was aus der Ecke haben wollen. Da wird dann eben geguckt: Geburtstagskind, wie alt ist es? Und dann richtet man sich so nach der Musik, dann, ja was könnte er kennen? Dann sucht man sich die passenden Tänze raus oder nimmt Tänze, die man schon kann und spielt die Musik dazu. Einfach nur, dass man den Leuten zeigt, dass das ein Gruppentanz ist und dass sich alle gleichmäßig bewegen, gleichmäßig stampfen, klatschen drehen. Das ist das, was das Publikum wahrnimmt. Und da liegt es dann viel an der Musik, dass die Leute die Musik wieder erkennen und sagen: oh ja, hab ich schon mal gehört, ach so was tanzen die auch? Ist ja doch kein Country?

E: Dann haben sie ja so eine Doppelrolle. Wenn Sie um Beispiel auf der Firmen-Betriebsfeier sind, dann müssen Sie ja zum einen die musikalischen Wünschen des Betriebes nachkommen und die musikalischen Wünsche der Tänzer befriedigen. Für die ist es sicherlich ja ein gutes Stück, wenn die Choreografie gut geworden ist und es geht ja auch nicht nur um die Musik alleine.

A: Bei den Tänzern ist es so, dass man häufig sagt: die Mucke ist recht gewöhnungsbedürftig, aber wenn man dann den Tanz dazu hat, dann kann man ja schön tanzen. Aber auf der anderen Seite gibt es dann aber auch Sachen, wo man Musik hört – so wie ich gestern Abend – die Mountain Ghosts hatten einen Auftritt gemacht mit Countrymusik, wo ich vom ersten Takt an gesagt habe: ey, das ist meine Musik, original, und ich bin kein ausgesprochener Country. Aber die ging vom ersten Takt an richtig los und es macht dann halt auch richtig Spaß. Das ist eigentlich auch das, was ich den Leuten vermitteln will: weg vom Alltag, Spaß haben. Egal welche Musikrichtung. Seid nicht so grundiert und sagt nur: ich mach nur dies oder ich mach nur das. Öffnet euch und nimmt alles an, wie es kommt.

E: Wäre ein sehr schönes Schlusswort, aber ich habe noch ein paar Fragen. Tut mir leid. Und zwar würde mich jetzt noch die globale Perspektive auf das Bundesland Niedersachsen interessieren. Jetzt auf den Kulturellen Sektor von Niedersachsen, auf das ganze Bundesland. Wie würden Sie das aus Ihrer Perspektive beschreiben? Was schießt Ihnen sofort in den Kopf? Es gibt kein richtig und es gibt kein falsch.

A: Was mir in den Kopf schießt, ist das eigentlich in Niedersachsen, das, was die breite Masse macht, eigentlich ziemlich im Verborgenen ist. Und das, was in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird, sagen wir mal über Presse, Funk und Fernsehen usw., das sind nur kleine Ausschnitte, die eigentlich das wahre Kulturleben in Niedersachsen nicht widerspiegeln. Er wird halt mal gezeigt, dass das Bundesmusikchor dort oder dort einen Auftritt macht zu irgendeinem besonderen Anlass. Aber, wenn es hier Goslar auftritt, dann steht da nur eine kleine Zeitungsnotiz. Das fällt dann schon relativ weit unter den Hammer. Mit uns hat man mal vor sechs oder sieben Jahren ein Interview geführt, als wir unsere erste Line-Dance Party gemacht haben. Und danach kam dann eine neue Redakteurin, die wollte mit uns ein Interview über ein anderes Thema machen und dann wurde sie gebremst: ach, Line-Dance hatten wir schon mal. Und so ist es auch in vielen anderen Sachen, dass das Line-Dance zum Beispiel in diese ganzen Nebenbereiche einght: Kreisvolkshochschule oder Line-Dance AG an den Schulen für Kinder, dass wir uns da stark engagieren. Auch hier bei dem Charity Event gestern Abend, die Kieler Linedance engagieren sich so für krebskranke Kinder. Das sind Sachen, so Nebensachen, die aber eigentlich vom Line-Dance nicht mehr abzukoppeln sind. Die gehören einfach mit dazu. Wie auch das Panoramic hier oben mit in diese Line-Dance Szene einfach

reingehört. Es ist nicht mehr daraus wegzudenken. Das sind alles gewachsene Strukturen.

E: Sie sprechen jetzt von der Szene in Niedersachsen, oder deutschland-beziehungsweise bundesweit?

A: Eigentlich Niedersachsen, denn egal in welche Bundesländer ich gefahren bin, ich bin eigentlich ... ja je weiter nördlich man kommt, desto, ich sage es mal mit meinen Worten, sturer sind sie: wir tanzen nur Country. Wo ich dann sage: ihr nehmt euch soviel Spaß.

E: Gibt es fundamentalistische Gruppierungen im Country?

A: Ja, die gibt es. Im Norden, die stellen sich glattweg hin und sagen: Wunschzettel? das spiele ich nicht, das ist keine Countrymusik, hier gibt es nur Countrymusik. Und dann immer die Aussage: OK, das ist euer Programm, ihr müsst wissen, ihr seid alt genug. Aber meine persönliche Meinung ist, dass man sich viel zu viel vergibt, indem man sagt, man macht nur eine Richtung. Das ist das Schöne halt auch hier oben: querbeet. Hier wird alles gespielt und alles getanzt. Da gibt es keine Sachen auch keine Unterschiede zwischen den Beginnern und den Fortgeschrittenen. Für Beginner macht man meistens Tänze mit 32 Schritten, für Fortgeschrittene dann so 48 oder 64. Und da wird auch ein Fortgeschrittener niemals von einem Beginnertanz, den er vielleicht vor 10 Jahren gelernt hat, sagen: nee, mag ich nicht. Er stellt sich genauso mit hin und tanzt genauso...

E: Können Sie sich vorstellen, wie das strukturell gewachsen ist, dass hier eine eher freigeistige Szene der Linedancemusik verortet ist, als die eher konservative Szene im Norden?

A: Oder auch ganz im Süden. In Bayern unten, da ist es genauso.

E: Kommen hier die Leute aus allen Bundesländern zusammen?

A: Ja, alleine hier oben kommen Leute aus Thüringen, Sachsen-Anhalt, Hessen, Brandenburg und Niedersachsen. Und wir kennen uns alle. Wir begrüßen uns mit Umarmung, wie es eigentlich sowieso in der Line-Dance Szene üblich ist. Da entstehen

Freundschaften für das Leben. Auf jedem Event, wo man sich dann trifft: oh hallo, schön, dass du auch mal wieder da bist usw. Och man, wo warst Du das letzte Mal? Das sind Sachen, die Line-Dance auch für Jugendliche und Heranwachsende interessant machen, weil sie mitgenommen werden. Sie werden nicht alleine gelassen. Wenn die Eltern tanzen gehen, dann kommen die Jugendlichen mit. Wo ist das sonst noch so? Und darum ist alles bei uns so ein bisschen familiär.

E: Ich gucke mal ganz kurz, ob ich hier noch eine Frage habe, die ich vergessen habe. Können Sie was über rechtliche, politische, wirtschaftliche oder inhaltliche Rahmenbedingungen beschreiben? Für ihren Job als DJ?

A: Rechtliche Probleme, ja, wer hat die nicht mit der GEMA ...

E: Das Wort ist schon öfter gefallen ..

A: Naja gut, ich nehme es zurück. Sagen wir es mal so rum: wir DJs sind manchmal auch selber schuld, wie auch die Veranstalter selber schuld sind. Ich wollte mich jetzt auch rechtlich absichern, wenn ich mit meinen Gruppen Line-Dance Training mache. Und bin hingefahren zur GEMA, um mit denen zu klären, was ich zu zahlen verpflichtet bin: wie kann ich Gelder sparen? Genau mit dieser Prämisse bin ich hingefahren und ich habe mit denen geredet. Und ich muss sagen, es war ein interessantes Gespräch, das mir sehr geholfen hat, wahnsinnig, um Kosten zu sparen. Man hört immer, wenn man über die GEMA spricht: die zocken uns ab und schon wieder kann ich mich auf Youtube gucken. Ja gut, auch die Künstler wollen und sollen auch ihr Geld verdienen. Das ist alles in Ordnung. Bloß, ich sage mal, es soll im Rahmen bleiben. Und wenn man mit denen redet, dann bleibt es im Rahmen. Ich bezahle zum Beispiel für meine Gruppe, für die eine Gruppe, zehn Euro im Monat. Damit sind für mich sämtliche GEMA Gebühren abgegolten. Und ich sage mal, das kann sich jeder Trainer leisten. Das kriegt man von seiner Gruppe in einem Tag an Geld ein. Was die Veranstalter auch immer vergessen: wenn Sie Ihre Veranstaltung anmelden, dass auch die Möglichkeit besteht, wenn so eine Veranstaltung mal in die Hose geht, und die angenommenen, kalkulierten Teilnehmerzahlen nicht hinkommen, dann gibt es Möglichkeiten, Rabatte von der GEMA zu kriegen. Das wissen die meisten nicht immer, weil sie sich eben auch nicht dafür interessieren. Die denken immer nur: ahh, die wollen bloß meine Kohle haben. Da bin

ich – das Gespräch hat auch 3 Stunden gedauert – mit vielen guten Tipps nach Hause gegangen. Dann habe ich gesagt: OK, ich mache meinen Vertrag mit der GEMA, ich bin in dieser Weise rechtlich abgesichert, mir kann nichts passieren. Und es sind Summen, die überschaubar sind, die man super mit in jede Kalkulation einbauen kann. Wo man dann auch sagen muss: OK, die kommen zu Ihrem Recht und ich hab meine Ruhe. Damit ist die Sache erledigt.

Politisch... Ja, wo stehen wir politisch? Irgendwo ist das eigentlich in der Szene kein Thema.

E: Das ist doch eine schöne Aussage.

A: Denn wir haben so viel mit dem Tanzen zu tun und um zu sagen: hast du den schon gehört, oder kennst du den schon? Wie schon gesagt, familiäre Geschichten: was macht deine Tochter, oder was macht denn dein Sohn? Hat er jetzt ein Job? Das kommt dann höchstens mal zum Vorschein, wenn wir so Auftritte machen, wie am Tag der Niedersachsen. Da steht dann der Ministerpräsident da unten und fotografiert einen und dann die Mädels dann hinterher mit meiner Karte hinrennen und ihm in die Hand drücken: wir wollen aber die Fotos haben, schick mal an die E-Mail-Adresse. Da warten wir heute noch drauf. Aber egal, er hat es versprochen gehabt. Das sind eigentlich die einzigen Berührungspunkte, die es aus unserer Richtung in punkto Politik gibt.

Kulturförderung, wie gesagt, wir sind keine Vereine, denn wir sind Clubs. Wir sind da auch nicht großartig bestrebt, dort irgendwo über offizielle Kanäle etwas zu machen. Wir machen das lieber einfach direkt. Zum Beispiel sagen wir, das Country Open Air in Vienenburg, das ist eigentlich über die letzten sieben Jahre hinweg ein Riesenevent geworden, zu dem 1200 Leute am Wochenende gekommen sind. Und die Überschüsse wurden dann dem Sternbrückenhospitz in Hamburg gestiftet. Das sind so Sachen, die die Country und Line-Dance Szene ausmachen. Wir reden nicht viel drüber, wir handeln einfach und gucken, dass wir uns so ein wenig sozial engagieren können, dass wir unsere Familien mitnehmen können, dass wir auch die Kinder mitnehmen können. Auch, um ein gutes Vorbild zu sein, um zu sagen: guck mal, bei uns herrscht Friede, Freude, Eierkuchen... zwar so auch nicht ganz richtig, denn kleine Reibereien gibt es immer. Aber bei uns wird offen darüber geredet und dann klappt das auch.

Ein weiterer Vorteil in der Line-Dance Szene ist, dass wenig getrunken wird. Alkohol spielt also in der Richtung keine Rolle, denn entweder ich trinke oder ich tanze. Wenn

ich zu jedem Titel eine Choreografie habe und ich will den ganzen Abend tanzen, dann muss ich mindestens 20-25 Choreografien im Kopf haben. Und wenn ich dann anfangen zu trinken, dann kann ich mir keine Choreografie mehr merken. Also, ich bin jetzt seit acht Jahren richtig aktiv in der Line-Dance Szene. Ich gehe sehr viel zu Veranstaltungen und ich mache selber Veranstaltungen. Und ich bin sehr oft als DJ unterwegs. Von 52 Wochen im Jahr, also mindestens 45. Und ich habe es auf keiner Veranstaltung erlebt, dass es eine Prügelei oder irgendetwas Ähnliches gab. Linedancer sind tolerant. Wenn ein Anfänger da ist, dann wird der geschnappt und in die Mitte gestellt, damit er links, rechts abgucken kann. Abgucken ist im Line-Dance erwünscht, nicht wie in der Schule. ... weil man selber weiß, wie man angefangen hat. Die Angst erstmal: das sind so schwere Tänze, da kann ich gar nichts machen. Da wird man an die Hand genommen und da wird man mit in die Gruppe eingeführt. Das ist das, was Line-Dance ausmacht, das ist eine Faszination, die muss man halt selber erleben. Dort mal dann auch mit zu machen. Denn ich merke es auch an meinen Volkshochschulkursen. Ich mache jeden Montag drei Kurse: zwei Beginnerkurse...

E: Darf ich fragen in welcher Volkshochschule?

A: In Goslar. Zwei Beginnerkurse und ein Fortgeschrittenenkurs. Das mache ich jetzt seit 2009 und die Kurse sind seit Beginn jedes Mal ausgebucht. Also, Nachwuchsprobleme haben wir nicht.

E: Im Verhältnis zu vielen anderen Szenen. Meine letzte Frage: was fällt Ihnen sonst noch zur Struktur des Musiksektors in Niedersachsen ein?

A: Zur Struktur. Ich nehme uns jetzt mal. Ich sag mal, wir sind da recht strukturlos. Wir nehmen das, was uns gefällt. Wie gesagt, wir gucken nicht nur in eine Richtung und gucken auch nicht nur: wo oder was können wir jetzt tanzen. Sondern wir gucken auch, was können wir mit denen gemeinsam machen. Zum Beispiel wie auch auf dem Bierfest in Altenau, so, wie wir das gemacht haben: da waren die Harzer Jodler als Brauchtumsgruppe dort. Die haben ihre Jodel-Sachen gemacht und wenn man geübter Linedancer ist, spürt man am Rhythmus, was man dazu tanzen könnte. Dann kommt es schon vor, dass mit einmal fünf bis sechs Leute zu einem Volkslied aufstehen und einfach anfangen mit Tanzen. Und das ist für uns einfach nur Spaß an der Bewegung und

da ist es egal, woher hier die Musik kommt. Und wir versuchen immer das, was wir machen, mit anderen zusammen zu machen. Nicht nur, wenn ich als DJ auflege, dass die Leute die da sind etwas machen. Auch wenn wir nach außen gehen, wenn wir unsere Auftritte machen, dass wir uns vorher informieren mit wem wir zusammen arbeiten: was kommt vor uns und was kommt nach uns? Kann man mit denen Anschlussgeschäfte machen? Dass man guckt, nach uns kommt meinetwegen die Blechblasgruppe, dass man dann sagt: als Übergang, was spielt ihr als erstes, so dass wie das Publikum holen können. Zum Beispiel machen wir einen einfachen Tanz mit der Musik von denen schon mal, so dass die bloß noch einsteigen müssen und es keinen großartigen Break dazwischen gibt. Also, wir sind bemüht, alles ein bisschen unter einen Hut zu bringen.

E: Das ist doch ein schönes Schlusswort, oder? Dann bedanke ich mich wieder sehr aufschlussreiche Gespräch!

E: Ich möchte sie fragen: was ist das Musikkorps und wie steht es mit Musik in einen Zusammenhang? Bevor wir zu ihrem alltäglichen Geschäft und musikalischen Leben übergehen werden.

A: Das Musikkorps – Korps kommt aus dem Französischen und deswegen wird es nicht wie Chor geschrieben, sondern eben das französische Wort für Chor. Das ist so ähnlich wie Portmonee und Geldbörse, gehört zusammen und bedeutet Klangkörper im Militärbereich als Blasorchester. Das hat natürlich auch ein Hintergrund, der ist, dass sich so ein Orchester auch bewegen können sollte, denn es ist ja auch bei einem Zeremoniell eingebunden, auf einem Platz zu marschieren und draußen zu spielen. Deswegen hat man beim Militär diese Blasorchester entwickelt und das seit vielen, vielen Generationen, seitdem es die Harmoniemusik gibt. Das hat sich ab Mitte des 19ten Jahrhunderts entwickelt. Da wurden dann auch die Gesangschöre und Klangensemble größer und seit dieser Zeit heißt es Musikkorps. Ein Heeresmusikkorps - der Name Heer ist heutzutage nur noch traditionell – ist einer von jetzt, seit dem 1.4.2014, 14 Klangkörpern, die die Bundeswehr hat. Das heißt also, ein Orchester innerhalb der Bundeswehr ist ein Musikkorps und solche wie das Heeresmusikkorps Hannover gibt es jetzt neunfach bei der Bundeswehr. Davon sind es 7 Heeresmusikkorps, (bzw. eins davon heißt Gebirgsmusikkorps) ein Marinemusikkorps und ein Luftwaffenmusikkorps. Bis vor einigen Tagen gab es noch vier weitere, die jetzt im Rahmen der Bundeswehrstruktur, die Bundeswehr hat sich ja personell von 250.000 auf 185.000 verkleinert, da ist die Musik auch geschröpft worden, so dass dann vier Musikkorps aufgelöst werden müssten. Und das Personal dieser Musikkorps wurde dann auf alle verbleibenden Musikkorps aufgeteilt. Ich sagte 9 wie wir, ein Blasorchester mit 50 Musikern und zwei Offizieren sind ein Musikkorps. Ich sag mal ein normales Musikkorps wie wir und dann gibt es noch 4 Korps mit einem speziellen Aufgabengebiet. Das ist das Stabsmusikkorps der Bundeswehr, welches für Protokolle und Staatsempfänge vorgesehen ist, deshalb sitzt es auch in Berlin. Dann gibt es das Musikkorps der Bundeswehr, das ist unser Konzertorchester was auch gleichzeitig Vertreter des Stabsmusikkorps ist, die sitzen in Siegburg. Das hängt damit zusammen, dass Bonn mal die Bundeshauptstadt war und es das ehemalige Stabsmusikkorps war. Es wurde dann ins Musikkorps der Bundeswehr nach der Wende vor 25 Jahren umbenannt und umgebaut. Die sind etwas stärker, denn die haben 60 Musiker. Dann gibt es noch als Spezialformation die Big Band der Bundeswehr und dann haben wir

noch das Ausbildungsmusikkorps der Bundeswehr, welches für die gesamte Nachwuchsbetreuung der Bundeswehr da ist. Die Arbeiten jetzt seit fast 35 Jahren mit der Musikhochschule in Düsseldorf zusammen, weil ein Anteil von bisher 4 jetzt 6 Semestern an der Musikhochschule in Düsseldorf durchgeführt wird. Nach der Grundausbildung gehen die Musiker dann in das Ausbildungsmusikkorps und werden auf die Aufnahmeprüfung vorbereitet, aufs Instrumentalfach. Sie gehen anschließend zur Aufnahmeprüfung des Bachelorstudiengangs der Instrumentalmusik und haben dann 6 Semester Musikhochschule absolviert.

E: Und kommt man nur über diesem Ausbildungsweg in Heeresmusikkorps, oder hat man auch die Möglichkeit nach dem Studium an einer staatlichen Musikschule ins Heeresmusikkorps zu gehen?

A: Es ist beides möglich. Wenn auch - wir bezeichnen das als Seiteneinsteiger - das eine ist der normale Weg, dass man als Soldat eingestellt wird und den Weg über das Ausbildungsmusikkorps läuft. Wie gesagt: diese vierjährige Ausbildung und dann ins Musikkorps geht. Das hat natürlich den Vorteil, dass man bereits Soldat ist und sein Gehalt bekommt und man ist auch schon Feldwebel während der Ausbildung, das sogar schon nach zwei Jahren, also relativ rasch. Soll ja auch attraktiv sein und man ist dann ja auch gut versorgt. Es geht aber auch als Seiteneinsteiger indem man sich bei der Bundeswehr bewirbt. Voraussetzung ist eine adäquate Ausbildung hat, die dem Vordiplom der künstlerischen Eignungsprüfung entspricht. Das war für uns ganz gut, als es noch den Diplomstudiengang gab, denn jetzt ist es ja ein Bachelorstudiengang und da gibt es ja keine Zwischenprüfung. Deshalb müssen wir sagen, dass der Stand eines Musikers dem Abschluss Vordiplom Künstlerische Reifeprüfung haben, das heißt dass die Theorie abgeschlossen ist und noch ein bisschen Zeit bleibt, bis man den Abschluss macht, weil es ja achtsemestrige Studiengänge in der Musik sind. Die sind ja länger und soviel fordern wir nicht. Das hat natürlich auch den Grund, dass sonst, wenn wir das Diplom fordern würden oder derzeit den Bachelorabschluss fordern würden, würde das zur Folge haben, dass man für den mittleren Dienst überqualifiziert ist. Wir sind wie Beamte besoldet und die Musiker bei uns sind im mittleren Dienst. Das lässt sich schwer anders realisieren, weil sonst mit der Zeit nicht mehr 14, sondern nur noch 5 oder 6 Orchester hätten, die sonst nicht mehr zu bezahlen wären, weil die jetzt alle Offiziere wären. Die Militärmusik in Norwegen macht das so, die haben 6 Musikkorps und das

sind alle Leutnants- und Oberleutnantsstellen, also gehobener Dienst. Die können dann natürlich so einen Abschluss fordern. Bei uns ist es eben nicht so vorgesehen, funktioniert aber auch sehr gut. Wir haben auch gute Stellen: man kann bei uns im mittleren Dienst bis zur Endstufe kommen, man nennt das dann Oberststabsfeldwebel oder Oberststabsbootsmann, so heißt der Dienstgrad, was einer knappen A10 Stelle eines Beamten entspricht. Das ist A9 mit Zulagen, das ist im Prinzip eine Verzahnung mit dem höheren Dienst. A9 erreicht jeder, denn die Stellen sind bis dahin gebündelt und dann gibt es noch drei Stellen im Musikkorps, wo man noch ein bisschen herausgehoben werden kann ... und das ist sicher.

E: Das wollte ich jetzt gerade sagen .. ein sicherer Job ist Musiker ist mir während meiner ganzen Karriere noch nicht so richtig über den Weg gelaufen. In Orchestern gibt es noch Musiker mit festen Verträgen ... aber dann ...

A: Es ist immer weniger geworden, aber auch bei uns. Wir haben derzeit auch wegen den Strukturreformen – es wir ja in der Bundeswehr ständig irgendetwas verändert – durch die Strukturreform ist es auch bei uns etwas problematischer geworden Berufssoldat zu werden. Die Musiker werden ja zuerst als Zeitsoldat eingestellt, das ist immer so. Man hat einen Zeitvertrag, und der ist in der Regel bei uns auf mindestens 12 Jahre vereinbart. Deshalb, wegen der vierjährigen Ausbildung, man muss so und so lang die Ausbildung quasi abdienen: Man sagt, dass die doppelte Ausbildungszeit im Anschluss nach der Ausbildung dem aktiven Dienst zur Verfügung gestanden werden muss. Bei einer vierjährigen Ausbildung wären das 12 Jahre. Das ist die Regelzeit. Es gibt aber heute auch die Möglichkeit länger Zeitsoldat zu sein. Das ist bis zu 25 Jahren möglich. Wir haben jetzt eine Musikerin, die wollte keine Berufssoldaten werden. Die hat jetzt einen Vertrag für 25 Jahre, das heißt, wenn sie geht, dann ist sie 51. Das ist im Prinzip gar nicht so schlecht. Denn es gibt die Berufsförderung und man hat danach die Möglichkeit, wenn man als aktiver Soldat ausscheidet, noch weiter lernen zu können. Das sind derzeit drei Jahre, in denen man 75% seines Gehaltes weiter bekommt. Man kann dann zur Hochschule gehen oder irgend etwas Anderes machen. Und wer seit 2012 eingestellt wird, für den sind es sogar 5 Jahre. Das ist eigentlich schon attraktiv. Man muss dann nur so fit sein, mit 50 nochmal ins Lernen zu kommen.

E: ... und neugierig zu bleiben.

A: Heute ist Elit seit Jahren angesagt, also insofern kann man sich gut vorstellen, dass so was durchaus attraktiv ist. Wir werden aber personell aufstocken. Unser Land ist jetzt dran, Berufssoldaten zu bekommen. Das machen die Musiker nicht allein, sondern der Diensthabende, sprich die Bundeswehr, stellt ja diese Stellen zur Verfügung und sagt ja, so und soviel dürfen werden. Wie gesagt: da sind wir jetzt dran, dass wir für die derzeit zu wenigen Soldaten wieder ein paar mehr kriegen. Man muss dazu wissen, dass es mal 23 Musikkorps in der Bundeswehr gab und das ist seit den 90er Jahren immer weiter reduziert. Zur Zeit der Wende gab es insgesamt - wenn man die NVA dazurechnet - immerhin 670 000 Soldaten. Jetzt gibt es noch 185 000. Die NVA waren 170 000 Soldaten und die Bundeswehr 500000, eine Vielzahl waren natürlich Grundwehrdienstleistende, Wehrpflichtige. Es war immer so eine Anzahl von etwa 200 000 Zeit- und Berufssoldaten. Und nach der derzeitigen Reform, die ja 2017 abgeschlossen sein wird und 2012 begann, hat man erstmalig dort in diesen Bestand der Zeit- und Berufssoldaten eingegriffen. Es ist ja jetzt um 15 000 reduziert, da sind noch Reservisten mit dabei, also es sind eigentlich noch mehr, 17 ½ Tausend, reduziert, wo Zeit- und Berufssoldaten waren. Wehrpflichtige konnte man sofort runterfahren, man musste nur die Wehrpflicht aussetzen und dann gibt es die jetzt nicht mehr, es wird ja keiner mehr einberufen. So dass das ja ganz schnell weg ist. Und das ist ja so eine Sache, nachher sind es ja nur noch die paar Monate und das wächst sich ganz schnell aus. Bis ein Berufssoldat weggeht, der ja noch jung ist, dauert es 25 Jahre. Diese Umstrukturierung ist sehr viel schwieriger, eben dann die Strukturen so zu machen, dass es passt. Und, wie gesagt, die Musik hängt dann immer irgendwie da mit dran. Und die Bundeswehr hat, also es war am Anfang schon schwierig, als man sagte, dass die Soldaten nur die Kernaufgaben bekommen, sprich also was zu kurz kam war eigentlich Musik ach ja vielleicht das Stabsmusikkorps. So ging das auch in den ersten Überlegungen los, dass man sagt: na gut, dann haben wir halt das Stabsmusikkorps. Was das dann hieße, von 1000 Musikern dann auf 60 zurückzugehen, dass kann man sich dann vorstellen. Na klar spart man dann schön Stellen, aber dann bemerkt man, dass irgend etwas fehlt. Wir brauchen das doch! Dann ging es so: na vielleicht noch Süd, Ost West, dann haben wir vier Musikkorps mit dem Stabsmusikkorps. Das waren die ersten Überlegungen, denn keiner wollte Stellen geben, denn jeder brauchte die ja für seinen Bereich. Von denen, die das Sagen hatten. Dann hat es sich aber doch so entwickelt, dass man sagte, dass eine Tradition, die 500 Jahre alt ist, fehle. Und dann fehlt uns auch Vieles

wo wir in repräsentativen Dingen, in der Öffentlichkeitsarbeit beispielsweise, wirklich einen Faktor weniger haben, den wir aber gut gebrauchen können. Gerade wenn durch den Wegfall der Wehrpflicht die Bundeswehr in der Fläche verschwindet, im Bewusstsein ist die Musik eine gute Möglichkeit, da aufzutauchen... positiv. Und das hat man gemacht, dadurch wurde eben jetzt gesagt: wir reduzieren, aber hier habt ihr 750 Musikerstellen, macht ein Musikkorps. Und da hat der Leiter gesagt: ja, machen wir und hat es auch so strukturiert, dass es so viel wie möglich dankbar war mit dieser Anzahl. Ein ganz kleinen Stab für sich und alles unter einen Hut und so ist es auch gekommen. Die Militärmusik ist jetzt zusammengefasst. Alles unter dem Zentrum Militärmusik. So heißt das, das sitzt in Bonn, der Begleiter des Militärmusikdienstes. Das ist derzeit der Oberst Dr. Schramm, der den kompletten Musikdienst jetzt führt. Auch Truppendienstlich, dass heißt er ist Natogesetzer. Ich bin ja auch Natogesetzer in meiner ...

E: Wie heißt das?

A: Ist wie Natogesetzer. Dass heißt also auch der Vorgesetzte der die Beurteilungen schreibt, der den Dienstplan macht, also der, der die ganze Organisation verantwortet, also auch das Administrative. Und damit auch Vorgesetzter ist, deshalb nennt man es auch Chef des Musikkorps. Ich bin der musikalische Leiter und der administrative Leiter. Quasi so, wie der Polizeipräsident für die Musiker das ist, dann bin ich quasi der Intendant und der Organisatorische Leiter. Wer ist denn in den anderen Orchestern quasi der Chef, der nicht das Künstlerische verantwortet, sondern die, wo man sagt: der wird hier eingruppiert und der wird da eingruppiert ... Der Direktor würde man dann sagen. Also ich bin der Direktor also unter dem BMD.

E: Sind Sie denn auch - so wie ich das verstanden habe, sind sie für das Repertoire verantwortlich - sind sie auch dafür verantwortlich, wo das Heeresmusikkorps spielt?

A: Jain, ich werde dazu natürlich gefragt, aber wir sind ja - ich sag immer so lax - eine Art Werksorchester. Das heißt, wir haben einen Auftrag, das heißt es gibt einen Katalog. Bei der Bundeswehr gibt es für alles eine Vorschrift, es gibt einen Katalog wo drinsteht, was wir alles machen sollen. Das fängt damit an, alles was bei der Bundeswehr an Musik gebraucht wird an Zeremoniellen, sprich bei Kommandowechseln, bei Vereidigungen ... das wird ja immer musikalisch umrahmt.

E: Auf Bundesebene auch, also in ganz Deutschland?

A: Ja, wo wir natürlich dann in unseren regionalen Bereichen spielen, denn sonst würden die Fahrzeiten ja noch länger. Das ist jetzt schon schlimm genug, dass wir durch die Reduzierung mehr fahren müssen. Gestern waren wir in Delmenhorst, heute sind wir in Rothenburg. Dann fahren wir nach Scharenberg und Freitag fahren wir nach Burg. Also das ist dann schon ein relativ großer Kreis und wir haben dann so auf die Bundesrepublik verteilt die Orchester, dass man das noch so einigermaßen zeitlich hinbekommt. Das geht von Garmisch bis Kiel. In Garmisch gibt es eins, in Ulm, in Koblenz, Veitshöchheim bei Würzburg, in Kassel, Hannover, Münster das Luftwaffenmusikkorps, Neubrandenburg gibt es das Heeresmusikkorps Neubrandenburg und das Marinemusikkorps Kiel. Das sind also die verteilten und dann die, die mit den Spezialaufträgen. Die habe ich jetzt nicht genannt, das wäre das Stabsmusikkorps Berlin und Euskirchen, da ist die Big Band, die aber Bundesweit agiert und das Musikkorps der Bundeswehr in Siegburg auch. Das liegt ganz gut, da können die überall hinfahren. Das Ausbildungsmusikkorps bleibt dort natürlich in Hilden bei Düsseldorf. Die fahren nicht rum, da dort die Ausbildung gemacht wird. Die machen nur mal ein Konzert, wegen der Praxiserfahrung. Die Proben halt und studieren. Deswegen sind die Korps über die ganze Bundesrepublik verteilt, damit wir alle Stationen erreichen. Was wir machen sollen ist, dass wir innerhalb der Bundeswehr alles wo Musik gebraucht wird, ob im kleineren Rahmen, dann teilen wir uns in kleinere Gruppen auf..

E: Was für Musik wird in der Bundeswehr denn gebraucht?

A: Eigentlich entspricht das Anforderungsprofil eines Musikkorps dem eines Blasorchesters im zivilen Bereich. Ein Blasorchester ist die Eierlegende Wollmilchsau, das heißt sie macht eigentlich alles. Blasorchester spielt alles. Das ist das Alleinstellungsmerkmal eines Blasorchesters. Ein Sinfonieorchester, also ein Streichorchester, spielt also klassisches Repertoire und Ernste Musik. Ein Unterhaltungsorchester spielt in der Regel unterhaltende Populärmusik, eine Big Band spielt ihren Bereich, ist immer spezialisiert. Und ein Blasorchester spielt eben – natürlich ohne Streicher - Bearbeitungen klassischer Musik. Das fängt mit der Egmont Ouvertüre an oder sagen wir mal seine Leiter, Candide von Bernstein Ouvertüre also aus

diesem Bereich alles, dann bis zur Popmusik, wo wir Bill Contimusik, also Filmmusik von Bill Conti, wie Fackeln im Sturm oder Rocky oder solche Dinge was er geschrieben hat. Also Filmmusik eignet sich auch sehr gut für das Blasorchester. Star Wars Filmmusik oder aus dem Musicalbereich: wir haben jetzt Les Misérables drauf oder Miss Saigon oder ähnliches. Da gibt es Superarrangements für das Blasorchester, grad weil wir mit den 50 Musikern ein sehr starkes Blasorchester sind. Die Polizei hat 42, manchmal nur 36. Das sind etwas kleinere Orchester und wir haben natürlich mit dem großen Orchester alle Möglichkeiten. Man kann alle Klänge sehr gut darstellen, die in einer modernen Partitur auch gefordert sind. Aber es gibt dann dazwischen auch noch Märsche, was wir aus Tradition aus dem Militärbereich auch weiter tradieren. Das ist etwas was dazu gehört und es ist ja auch vom Praktischen her, dass man dabei auch Laufen bzw. Marschieren kann. Denn wenn wir ein Zeremoniell machen, dann ist eine Truppenfahne dabei. Das ist ja das Symbol jedes Bataillons... hat ja eine Truppenfahne. Das ist das Symbol wird von der Armee verwendet und dieses Symbol wird immer beim Zeremoniell mitgeführt. Die Truppenfahne marschiert immer mit auf dem Platz ein. Ist eben dann auch etwas Besonderes, alles schauen dann dort hin. Und das ist dann sehr festig. Das Musikkorps vorne weg und die Truppenfahne. Dann kommt der Ehrenzug, also einige Soldaten, die dann ehrenhalber mitmarschieren. Das nennt sich dann insgesamt Ehrenzug. Die marschieren dann unter Musik ein, kommen dann an, stehen still und gucken dahin. Und wenn man dann vor Ort da ist, dann wird relaxed. Denn dann gibt es dem Anlass entsprechend Reden. Zum Beispiel wurde gestern in Delmenhorst eine Brigade ... Ihnen sagt das bestimmt nichts, was das ist eben ein Großverband der bis zu 7000 Soldaten hatte, der jetzt aufgelöst wird. Umstrukturiert wird, weil man es eben in anderen Bereichen braucht. Für Logistik und Nachschub in Sachen Versorgungsdinge ist diese Organisation beauftragt. Logistik, und deswegen Logistik Brigade führt einen General und dort wurde das jetzt aufgelöst. Das ist natürlich nicht so ganz fröhlich. Aber dieses Zeremoniell der Auflösung wo dann der General und der nächst höhere General, der Vorgesetzte dieses Generals, jetzt das neue Kommando führt, die haben da eine Ansprache gehalten. Und in einem militärischen Zeremoniell ist es dann immer so, wenn der höchste anwesende Vorgesetzte da ist, dann wird die Front abgeschritten, das heißt die Soldaten stehen ja meist im offenen Karre da, schon nebeneinander und in Reihe hintereinander, und dann marschiert er zur Begrüßung. Das ist eine Art Ehrbezeugung, der Soldat dem General gegenüber und der General grüßt, indem er an allen vorbeigeht und dabei die Hand zu Gruß anhebt. Diese Grüßen

macht man im Grunde genommen so: Die Hand legt man an die Schläfe. In angelsächsischen Ländern nimmt man die Hand nach außen, in Deutschland macht man es so. Das bedeutet: ich hebe keine Waffe gegen Dich. Das ist dieser Gruß, daher kommt das ... und marschiert dann grüßender Weise die Front ab unter Begleitung des Präsentiermarsches. Man präsentiert ... so mit dem Gewehr ... stellen sich dann gerade hin, präsentieren das Gewehr. Und dieses Präsentieren nennt man Ehrenzug. Das sind dann 30 Leute und dann wird der Präsentiermarsch gespielt und dabei geht der General dann die ganze Front ab und begrüßt die Soldaten damit. Das ist ein ganz lang gepflegtes Zeremoniell. Dazu braucht man Musik und es ist natürlich schön, wenn die Musik dann nicht vom Band kommt, sondern live ist. Es wird immer wieder – gut, wenn es mal minus 6 Grad ist, oder so – dann kann das Blasorchester natürlich nicht spielen, dann hat man schon mal vom Band gemacht, es wird dann aber immer so sein, dass uns was fehlt. Dann kann niemand mit der Truppenfahne einmarschieren. In Bewegung ist ja, bzw. wenn Musik sich bewegt, das ist ja auch so eine Sache. Die kommt dann von unterschiedlicher Seite und das ist schon ein anderer Eindruck, als wenn das nur aus irgendeinem Lautsprecher kommt. Livemusik ist nun mal etwas anderes, denn eigentlich ist ja jede Musik, die irgendwo aufgenommen ist, keine Musik. Es ist ja nur die Erinnerung an diese Musik, denn Musik entsteht im Moment, das wissen wir als Musiker alle. Es ist nur in dem Moment richtig Musik. Es ist die einzige Zeitkunst, ein Bildender Künstler kann irgendetwas malen, es und kann es dann wieder wegstellen und es ist dann trotzdem noch dieses Bild, aber die Musik entsteht dann. Im Moment ... darum ist es ja so heilig, was wir tun. Das ist wirklich nur dann. Und wenn man dann CDs spielt, dann braucht man eigentlich gar keine Musik mehr machen. Wir machen es natürlich, weil die Medien heutzutage nun da sind und man möchte das dann auch sagen: ach komm, das haben wir damals gehört und dann spiel ich das jetzt noch einmal für mich und erinnere mich dann daran, wie ich es live gehört habe. Es gibt ja Kinder, die niemals mehr live Musik hören und dann die Autistenklammer auf haben und sich dann nur volldröhnen lassen. Aber wir haben zusammen mit allen ... Soldatentum hat immer mit Menschen zu tun. Es tun ja Menschen und es wird immer ... die haben ja Gefühl. Man weiß es heute gerade – durch die Auslandseinsätze der Bundeswehr ist es ja noch stärker geworden – weiß man jetzt wieder, also im Kalten Krieg haben sie alle hier nur geübt, jetzt gehen die überall raus. Wenn wir Musik dort, was wir auch machen, dass wir in die Einsatzländer für ein paar Tage hinfahren und dort für die Soldaten spielen, dann wird oft auch Unterhaltende Musik gespielt: dann bringen wir dort ein Stück Heimat hin

und das wird sehr empfunden. Wenn Sie mal da vier Monate oder sechs Monate im Ausland sind und nicht nach Hause können, dann ist das sehr belastend, egal wie viel Geld man dafür bekommt. Immer wieder kommt dann die Resonanz: da fließen Tränen und man bekommt gesagt: toll, dass ihr da seit. Da ist es fast egal, was man spielt, aber man versucht für die Soldaten was zu finden, wo man sagt landsmannschaftlich oder sonst irgendwas, passt es da? Wenn da ein Bayer ist, dann spielt man halt was Bayerisches. Das ist es doch, was man so kennt! Es berührt doch, es ist doch das, was einen berührt. Diese Betreuung mit Musik ist auch unsere Aufgabe außerhalb von Zeremoniellen. Also Zeremoniell war das erste eigentlich, wo ich sehr ausgeschweift habe, um es Ihnen zu erklären, weil sie es ja nicht so kennen. Das passiert dann eben nicht nur bei Auflösung, sondern auch bei Innendienststellungen oder bei Kommandowechsel. Wenn also ein Kommandeur, also jemand, der einen größeren Bereich führt, ab Batallionsebene aufwärts, dass ist dann ab einem Oberstleutnant bis Generalsebene ... die wechseln ja dann immer mal wieder. Nach einigen Jahren geht ein alter Kommandeur, ein neuer kommt. Das hat auch etwas mit Erfahrung zu tun. Die müssen ja in den verschiedensten Bereichen Erfahrungen sammeln, damit man weiter nach oben kommen kann. Um die Erfahrung zu bekommen, muss man Verschiedenes gelernt haben, muss man auf verschiedenen Ebenen verschiedene Verwendungen gehabt haben, um dann höhere Ebenen führen zu können. Dazu macht man das und dann kommt es natürlich immer wieder zu Wechseln in den vielen Verbänden, die die Bundeswehr hat und diese Wechsel werden in einem Zeremoniell gemacht, um den zu Verabschiedenden zu ehren und den Neuen einzuführen. In der Öffentlichkeit auch, da sind ja immer Gäste mit eingeladen und die Truppe steht dann. Das sind die Dinge: Wechsel, dann gibt es die Vereidigungen, die jetzt nicht mehr ganz so viel sind, weil sie es nur noch Freiwillige sind, die hinkommen, und es sind nicht mehr so viele. Die Vereidigungen waren manchmal Großveranstaltungen, da standen dann ein paar tausend junge Leute, die dann geloben, der Bundesrepublik Deutschland treu zu dienen und das Recht und die Freiheit des Deutschen Volkes zu verteidigen. Das ist die Vereidigungs- oder Gelöbnisformel.

E: Das hört sich so ähnlich an, wie eine Taufe?

A: Das kann man so sagen. Es ist das Treueversprechen des Soldaten dem Staat gegenüber. Die Wehrpflichtigen sagen: ich gelobe und die Zeitsoldaten sagen: ich

schwöre. Der Schwur bindet einen noch ein bisschen stärker. Sonst ist die Formel gleich: Ich gelobe oder ich schwöre der Bundesrepublik Deutschland treu zu dienen und das Recht und die Freiheit des Deutschen Volkes tapfer zu verteidigen. Das ist diese Formel. Ich kann sie nach 40 Jahren Dienstzeit leicht auswendig und als professioneller Redenhörer – man ist ja auch immer bei den Reden dabei - kann man sie dann hoffentlich auch einigermaßen auswendig. Das ist dann der Anteil am Gelöbnis, dann gibt es natürlich viele Dinge in diesem Bereich, dass man solche Verabschiedungen, auch wenn es mal kleinere Veranstaltungen sind oder im zivilen Bereich. Es gibt ja die Bundeswehrverwaltung, das Bundeswehrverwaltungsamt, da sitzen 50000 Leute, die die Soldaten verwalten. Es muss ja auch Verpflegungsgeld und es muss ja auch Reisekosten und alles muss ja auch verwaltet werden, da gibt es einen zivilen Bereich. Bei dieser Organisation gibt auch immer mal wieder einen Wechsel oder sie haben eine Feier, dann wollen sie eine Umrahmung haben. Das machen wir dann oft, wenn es kleiner ist - auch für Soldaten - wenn es kleiner ist, dann machen wir es oft mit kleineren Besetzungen, weil es dann oft auch in einem Raum ist, der keine 50 Musiker fasst. Dann wäre es viel zu laut, wir spielen dann mit Quartetten oder Quintetten. Holzbläserquartett oder Blechbläserquintett, Klarinettenquartett und manchmal auch Trio, je nachdem was passt. In der volkstümlichen Besetzung, die sogenannte Egerländerbesetzung oder die Berliner nennen es die Märkerländer. Das ist so, wenn man mit Ernst Mosch groß geworden ist. Die Egerländer, da gibt es eben auch diese Blasmusikbesetzung zwischen 16 und 20 Musikern, die dann vorwiegend Walzer und Polka spielen und dann haben wir eine Tanzformation, einen Keyboarder, der von einem Schlagzeuger und einer Sängerin umrängt wird, als Combo. In der Regel baut sich so eine Formation immer ums Keyboard auf. Es ist gut, wenn man dann noch einen Schlagzeuger und eine Sängerin hat. Das ist gut, das ist das Natürlichste, weil es am besten anspricht.

E: Die meisten Leute spielen kein Instrument und identifizieren sich dann mit der Stimme.

A: Ja, genau. Und oft ist ein Schlagzeug dabei, auch wenn ein Keyboard heutzutage oft ein elektronisches Schlagzeug hat. Eine Ausbildung „Combo“ soll jeder haben, aber es gibt keine richtige Ausbildung dafür. Ganz neu: wir haben jetzt einen richtig ausgebildeten Keyboarder auf einer echten Keyboarderstelle. Der ist fast überqualifiziert, da er eine

halbe Tonmeisterausbildung damit absolvierte. Man muss ja gucken, was ein Musiker adäquat für eine Ausbildung mit dem Bachelorabschluß hat. Was macht ein Keyboarder ... nur Knöpfe drucken? Oder muss er Pianist sein? ... beides nicht ... oder beides doch? Man findet die gar nicht so leicht, weil es wirklich sehr speziell ist. Man muss ja ein technisches Verständnis haben und man muss auch ein bisschen Technik haben, was die Tasten angeht. Und wir haben da einen jungen Mann, da passte das und um den ist quasi ein Ausbildungskanon gestrickt worden, dann soll der später die Combos leiten, soll aber auch Arrangements für die schreiben, dann kam dann auch das dazu ..

E: Komponieren Sie im Rahmen ihres Berufes auch selbst?

A: Sagen wir mal so: Kapellmeisterkompositionen. Man notiert. Man setzt was Vorgegebenes um fürs Blasorchester. Das dann halt, also Arrangements schreiben. Wir haben aber auch Musiker, die das tun. Neigungsgemäß und sonst, naja ich habe auch einen Marsch geschrieben, aber mehr so aus Verlegenheit. Ich denk mir was aus und dann lege ich es weg und sage: es gibt schon 100 000 Kompositionen, da muss man nicht selbst was dazutun, was auch nicht viel besser ist. Aber so gelegentlich. Einige meiner Kameraden - im soldatischen Bereich sagt man ja immer Kamerad, bei der Polizei würde man Kollegen sagen ...

E: An der Uni würde man Kommilitonen sagen

A: Das ist eigentlich das Gleiche. Einige meiner Kameraden haben das auch mehr gemacht, aber eher dass man arrangiert, als dass man komponiert. Weil es mittlerweile so viele Komponisten und Blasorchester gibt. Der Bereich Blasmusik ist in den letzten 20 bis 30 Jahren auch qualitativ in Deutschland sehr gestiegen. Es war schon immer in Holland, der Schweiz und den USA eine große Tradition, aber bei uns war es eher in Süddeutschland. Blasmusik ist ja in Süddeutschland beheimatet, darunter auch Österreich, Schweiz. Da gibt es unendlich viel, das wird dann in Richtung Norden immer weniger, also Hannover ist schon fast Diaspora, aber da geht es noch. Ich war ja 23 Jahre in Schleswig Hollstein ...

E: In Tarp?

A: Nein in Kiel, das Musikkorps ist ja schon seit 58 Jahren in Kiel. In Tarp waren wir natürlich auch mal, da waren die Flieger und wir haben da mal gespielt. Ich habe überall in Deutschland gespielt. Mit der Marine reist Du ja auch. Von Lindau bis List habe ich überall schon gespielt. Und die Situation in Schleswig Holstein war wirklich so, als ich da hinkam, das war 1986, da gab es vielleicht 80 Spielmannszüge und 5 bis 6 Blasorchester. Das hat sich bis jetzt gottseidank ein bisschen umgedreht. Das es jetzt mehr gibt. Das die Feuerwehrmusikzüge und das wo es sich draus entwickelt hat, oder bei Sportvereinen war ja oft so ein Musikverein angehängt. Das sich das doch ein bisschen mehr entwickelt hat, das vernünftige Lehrer da sind, die ausbilden können. Früher gab es da vielleicht einen, der das geleitet hat, der dann vielleicht ein wenig gut Trompete spielte. Der hat das dann allen Blechbläsern Unterricht gegeben. Zum Teil dann eben nicht so qualifizierten. Und heute sehen die schon nach, dass man einen Tubisten hat, der die Tubaspieler ausbildet. Oder der Klarinettist die Klarinetten; dass der dann nicht dem Flötisten das beibringt. Das ist ja früher immer gemacht worden. Das ist eben das, weshalb auch die Blasmusik früher immer den Touch hatte: Ach ja, was die da spielen, das hatte nicht richtig Hand und Fuß.^{36:06} Das hat sich dadurch sehr verbessert, dass wir qualifizierte Lehrer bekommen haben und die Ausbildungen auch sehr gut geworden sind. Und das auch im zivilen Bereich machen. Wir bilden ja auch aus, die Musiker bei uns im Orchester haben ja auch ihre Schüler und helfen da in der zivilen Szene auch mit Musik aufzubauen. Das ist immer so, da ist die Vernetzung eben ganz wichtig, dass wir als Berufsmusiker unser Wissen auch weiter geben. Wir waren noch nicht ganz fertig mit dem Aufgabenprofil, also das heißt wir haben jetzt schon kleine Besetzungen bei Feierstunden, bei allem was mit Musik zu tun hat. Dann gibt es den Bereich der Konzerte, das heißt Konzerte innerhalb und außerhalb der Bundeswehr im Rahmen der Öffentlichkeitsarbeit der Bundeswehr. Wir werden dann eingesetzt unsere Musik in Konzerte einzubringen, meistens zu Wohltätigkeitskonzerten in der Öffentlichkeit. Wo irgendein Veranstalter, das ist eigentlich ganz gleich wer das ist, das kann vom Lionsclub über das Rote Kreuz oder VDK als Veranstalter bis zu einem einzelnen Bürger sein, der uns beantragen kann. Da wird dann halt das Heereszentrum angeschrieben, das Musikkorps kann man auch anschreiben oder anrufen: ich würde gerne ein Konzert veranstalten, geht das? Dann wird geprüft, ob das im Sinn ist. Also hat es einen Sinn, dass man die Bundeswehr in der Öffentlichkeit darstellen kann? Das muss dann die Voraussetzung sein. Oder, wo ist der Bezug dazu? Wenn es dann irgendjemand ist, der ja sagt, dann ist gut. Dann wird ein Wohltätigkeitskonzert gemacht, dann spielen

wir für einen Reinerlös, wo der Veranstalter dann sagen kann: da geht das Geld hin. Das kann der Kindergarten im Ort sein, das kann für die Jugendfeuerwehr sein, das kann für irgendwas sein, zum Beispiel für eine Schule. Der Veranstalter kann das dann selbst bestimmen ...

E: Kooperieren sie beispielsweise mit der Feuerwehr und machen Konzerte zusammen?

A: Wenn es sich denn ergibt, selbstverständlich. In der Regel ziehen wir vor, allein was zu machen, dass man sich die zwei Stunden Konzert in der Breite darstellt, denn man möchte ja sein ganzes Repertoire vorstellen. In einem Konzert ist bei uns auch alles drin. Filmmusik, Musical, Märsche, klassische Sachen, Solokonzert usw. Also das ist ganz unterschiedlich. Wie gesagt, das fängt bei der Rhapsodie in Blue an, das Posaunenkonzert von David bis zum Fagott Konzert. Die Instrumentalisten bieten sich auch für Konzerte an. Die Trompete hat Malaguena gespielt mehr so etwas in der Populärriichtung, aber auch als Solist. Da haben wir viele, die sich vorne an die Rampe stellen und solistisch spielen. Das ist eine schöne Abwechslung und bietet den Musikern auch mal ein Podium, dass sie auch einmal solistisch tätig sein können. Das ist dann das, was wir im Konzert spielen für Veranstalter, wer es auch immer sei, in der Regel in Wohltätigkeitskonzerten, oft sind es dann jahrelange Serien. In Helmstedt spielt das Musikkorps schon seit 35 Jahren, oder so was. Ein ganz langes Konzert gibt es in Wolfsburg, bestimmt auch so 28 oder 29 Jahre. Das sind dann jährlich sehr große Konzerte wo die Säle dann auch voll sind. Also in Helmstedt passen 600 rein in Wolfsburg sind es dann an die 100 in Osterholz/Scharnbek, ist es jetzt das zehnte Mal, da sind auch immer 1000 Leute da. Es sind dann schon sehr gute Konzerte. Wir gehen aber auch in kleinere Städte, weil da sonst kein großes Orchester hinkommt und spielen dann auch für 300 Leute, aber sollten normalerweise mindestens 500 sein, sonst lohnt es sich ja kaum, aber es ist gut, wenn wir auch in kleineren Orten da sind, weil da sonst auch kein so großes Orchester hinkommen kann. Wir können es, denn wir werden alimentiert, das heißt wir können bei solchen Veranstaltungen auch, ohne für den Veranstalter große Kosten zu verursachen, dort auftreten. Das ist sonst nicht möglich, weil es einfach zu viel kostet. Wir können ja kostenfrei, wir werden vom Bund bezahlt und können kostenfrei irgendwo spielen ... dann sollen sie uns abends ein bisschen Abendbrot geben. Das einzige ist, dass sie uns eine Bühne zur Verfügung stellen müssen. Bühnenelemente zur organisieren ist ja nicht so ganz einfach und vor allen Dingen die

Werbung. Ohne Werbung geht es ja heute nicht mehr und die ist auch oft sehr teuer. Aber es gibt viele Veranstalter, die das sehr gut können. Da spielen wir dann in diesem Rahmen. Dann gibt es natürlich auch Konzerte, die wir bespielen, die jetzt zum Beispiel bei einem Stadtjubiläum stattfinden, oder solche Dinge. Wo die sagen: Wir laden das Musikkorps ein, um auch dann – oft sind es ja auch Städte die sagen, wir haben Tradition mit der Bundeswehr, also spielt ihr mal bei dem hundertjährigem Jubiläum von irgend etwas. Was die Stadt dann selbst organisiert. Das muss dann eben, das ist natürlich eine gute Verbindung zwischen Bundeswehr und Öffentlichkeit. Das können wir auch spielen; diesen Katalog der Möglichkeiten, was wir machen sollen. Und dann gibt es den großen Bereich Internationales. Jedes Musikkorps fährt eigentlich ein bis zwei Mal ins Ausland. Wir fahren jetzt zu einer Feierstunde 70 Jahre Monte Casino, die Schlacht bei Monte Casino in Italien. Da machen wir die Feierstunde zum Rahmen, wahrscheinlich ein kleines Platzkonzert und dann fahren wir noch zum Viertagesmarsch nach Nimwegen nach Holland. Das ist fast wie ein Volksfest. Da sind viele Platzkonzerte, also Open Air-Konzerte zu spielen, um dann die Marschierer ein bisschen zu begleiten. Das wird dann auch jedes Jahr von einem anderen Musikkorps übernommen. Das spielt man eigentlich jährlich, da es eine Traditionsveranstaltung ist. Im Ausland solche Dinge und das Thema Musikschaue, also Musik in der Bewegung. Das sind Festivals, wo mehrere Musikkorps zusammenkommen die dann eine viertel Stunde, zwanzig Minuten Musik in der Bewegung machen, Bilder mit den Musikern darstellen und dabei musizieren. Das ist sehr beliebt bei der Bevölkerung. Da gibt es immer solche Abschlussbilder wie dort (er zeigt zu einer mit Fotos behangenen Wand) Musikschaue der Nationen, da stehen sie alle in einer Reihe und spielen alle zusammen. Die müssen da stehen damit sie alle vorne hingucken können, damit sie alle sehen und die Dirigenten haben da weniger zu tun. Die stehen dann nur vorne. Das sind Sportformationen, die oftmals auch dann Vorführungen machen ... da geht es weiter mit dem Marinemusikkorps, hier das Gleiche ein paar Jahre später mit dem Heeresmusikkorps, da steh ich dann in der Mitte mit grau.

E: Das sind Sie?

A: Ja, ich habe gewechselt. Ich war 23 Jahre beim Marinemusikkorps als Leiter und die habe ich mal kennen gelernt. Das war vor 10 Jahren. Das war auch sehr nett, das war ein russischer Freund. Also, so sind diese Shows, die in der Regel international besetzt sind. In Deutschland oder außerhalb von Deutschland. Wir waren 2012 in dieses Ding ...

ich hänge ja sonst nicht so viele Wappen hin, manche haben ganze Plakatwände. Das soll das Musikkorps gerne machen. Für mich reichen ein paar Bilder. Das hier ist noch sehr interessant, das ist Tattoo, Halifax ist das. Also im Osten Kanadas. Halifax macht auch seit 50 Jahren oder so, machen die ein Festival. Das ist immer ganz attraktiv, das dauert fast eine ganze Woche. Also die Proben sind drei Tage: Montag, Dienstag, Mittwoch und Donnerstag, Freitag, Samstag die Shows, zum Teil auch zweimal am Tag, die dauern dann ungefähr drei, dreieinhalb Stunden und dann die Musik in Bewegung Einzelshows mit Choreografie. Zum Teil sind auch Tänzer dabei und so folkloristische Sachen. Mal auch ein Chor. Also in Halifax haben sie immer auch einen Chor dabei. Da spielen wir auch alle zusammen und das wird dann durchgestyled.

E: Ein Festival.

A: Tattoo aus dem englischen ist eigentlich der Fachbegriff, wir sagen halt Militärmusikfest oder Militärmusikschau, da es ja was mit Show zu tun hat. Es ist so ein bisschen schwierig, wenn man keinen deutschen Begriff dafür hat. Tattoo ist eigentlich der richtige Begriff. Das stammt auch aus dem Angelsächsischen und ging dann in die USA, die das in Führungsstrichen erfunden haben. Das, was man am Meisten kennt, ist das in Edingburgh. Das Edingburgh-Tattoo ist immer im August, das sind 24 Tage Veranstaltungen, da kommen Leute aus der ganzen Welt.

E: Da wo sie es sagen, irgendwo im hinteren Bereich meines Gehirns habe ich dieses Wort auch schon mal abgespeichert.

A: Das Edingburgh-Tattoo ist eigentlich das international auf der ganzen Welt bekannteste. Da kommen 8000 Leute zu einer Veranstaltung, die bauen das extra unterhalb der Burg auf. Im August, da ist sonst nix, aber da bauen sie diese Tribünen auf, wo dann schließlich 8000 Leute reinpassen mit Containern und allen drum und dran, so dass sich die Musiker dort aufhalten können, zum einpacken, zum auspacken, warten. Dann wird das Tattoo gemacht, dass bei denen genau 90 Minuten mit einer halben Stunde Vorprogramm dauert. Und da konnten bis jetzt nur zweimal Bundeswehrmusikkorps mitmachen, weil es einfach so lang ist. Weil, wenn man dann einen Monat lang ein Musikkorps aus dem normalen Dienst herausnimmt. Man kann sich da nicht gegenseitig vertreten, soviel sind wir gar nicht. Das war einmal 1986

möglich, ich war dabei, deshalb weiß ich das. Und die Garmischer waren mal vor einigen Jahren da. Das ist einfach zu lang. Man muss ja auch vorher mal rechnen, dass man schon zwei bis drei Wochen braucht, um die Choreografie gut einzustudieren und in der Zeit kann man auch nicht viel Anderes machen. Da muss man das schon üben, seine Formation zu laufen, dass man dann weiß, wer wo steht und wie das ist. Das soll ja attraktiv sein. Das muss man so einüben wie ein Konzertstück. Das braucht einfach seine Zeit. Aber die Musikschau ist sehr beliebt. In Bremen wurde es zum Beispiel von Radio Bremen aufgenommen und es ist im dritten Programm dann oft verbreitet worden und das war immer ein sehr positiver Effekt. In Berlin gab es, oder gibt es das noch, es gab es mal in Köln. Es ist also immer mal aufgewachsen und dann wieder zusammen. Weil es ja vom Aufwand und der Organisation sehr viel ist. Sie müssen ja rechnen, wenn Sie da 10 Orchester aus der ganzen Welt zusammen spielen lassen: das muss vom Timing hinkommen, das kostet viel Geld, Unterbringung, Verpflegung usw. Es ist einfach eine sehr große aufwändige Sache.

E: Nimmt bei solchen Veranstaltungen das Heeresmusikkorps was mit, also zum Beispiel wie Musikkorps aus anderen Ländern agieren? Gelingt sozusagen bei solchen Veranstaltungen auch neuer Input zu Ihnen? Oder ist das wirklich nur Unterhaltung?

A: Input in welcher Weise? Also das was an einem solchen großen Musikfest schön ist, ist, dass man auch international Musiker kennen lernt und dann natürlich auch außereuropäisch, wenn dann aus Fernost ein Musikkorps kommt, das sich natürlich auch der europäischen Musik angepasst hat, oder im amerikanischen Aufbau eines Orchesters, denn die traditionelle Volksmusik aus Indien oder aus China, die bringen die ja letztendlich nicht mit. Aber es war mal ein Musikkorps – ich glaube es kam auch irgendwo her aus dem Osten, Fernost, oder war es aus Afrika ... ich weiß es nicht ganz genau – die in ihrer Tradition nur Einstimmigkeit kennen. Die haben das alle aufs Blasorchester voll übertragen und komplett alles einstimmig gespielt. Das war ein Erlebnis, unglaublich. Das hätte man nie gedacht. Man denkt nämlich, dass die sich anpassen. Wir haben auch eineinhalb Jahre, haben immer drei Musiker, die aus den Orchestern kamen, ein Offizier und zwei Musiker, die afghanische Musik unterstützen. Die haben dort Proben mit denen gemacht. Die haben zwei Orchester und, die sind nicht so groß, das waren Grundlagen. Die mussten denen dann erstmal, die haben auch alle einstimmig gespielt. Und denen klar zu machen, dass es erste, zweite Stimme, dritte und

vierte Stimme gibt und dass die vierte genauso bedeutend ist, wie die erste, das wollten die gar nicht festmachen. Das war kulturell sehr schwierig durchzusetzen.

E: Bei uns ja auch über tausend Jahre gedauert

A: Die vierte Stimme ist bei uns genauso wichtig wie die erste. Keiner wollte die vierte spielen- heute ja in einigen Orchestern bei uns auch. Aber die Vierstimmigkeit dort einzuführen, war dann wirklich schon eine Grundlagenforschung. Auch wie sie an Arbeit herangingen ist unterschiedlich. Wenn es mal Geld gab, dann waren sie drei Tage nicht da, weil sie es erst zur Familie nach Hause bringen mussten. Und es war dann auch, nagut, wie man die Töne bildet - es ist ja auch nicht deren Volksmusik. Aber wenn die ihre heimatliche Musik gemacht haben, dann waren die unglaublich. Mit bestimmten Trommeln, mit Saiteninstrumenten.

E: Das merkt man auch, wenn man der dortigen Musik nicht verbunden ist. Wenn man gute Musik hört, dann spürt man das.

A: Immer und das waren dann auch Erfahrungen, die man macht. Bei solchen Festivals, die man auch unter anderem hat, weil dann fremdländische Musiker dabei sind. Es fängt mit dem Essen an, dass sie vielleicht was anderes Essen als wir. Klar, man versucht sich dann, man muss dann auch dolmetschen. Es geht dann auch sehr schnell. Als wir den ersten Kontakt mit einem russischen Musikkorps hatten nachdem die Mauer gefallen ist, haben wir gleich Musik gemacht. Mit Musik kann man es auch am Besten verbinden. Dann war der Anfang sehr schwer, da wir kein russisch gesprochen haben, kaum einer im Westen hat ja russisch gesprochen und die haben ganz wenig englisch gesprochen., weil das dort auch keine Tradition hat. So dass wir am Anfang nur mit einem Dolmetscher arbeiten konnten. Wir haben da einen Dolmetscher gehabt und dann liefen da 80 Leute rum und dann musste man sehen, dass man klar kam. Aber im Musikbereich: der eine hatte eine Flöte, der andere hatte eine Flöte, da konnte man Griffe zeigen und sich über das Instrument verständigen. Es ging ganz schnell. Da konnte man sich sofort über das Instrument austauschen. Da kam man sich sofort nah. Das ist an Musik das Schöne, die Noten sind eigentlich auf der ganzen Welt gleich. Jedenfalls, wenn wir die Art von Musik machen, die wir seit der Renaissance, Barockzeit her kennen. Da ist es dann unter der ganzen Welt gleich. Das sind Sachen, die man bei

solchen Festivals auch mitnimmt. Das ist eigentlich das Schöne, dass man dann untereinander Erfahrungen aus anderen Ländern bekommt. Wenn man dann mit eigenen Orchestern, wir machen ja auch sogenannte Großkonzerte, wenn man dann mit ein oder zwei Orchestern zusammen spielt, es gibt also quasi eine Woche der Militärmusik einmal im Jahr, die an unterschiedlichen Städten in Deutschland passiert. Die war letztes Jahr in Wolfenbüttel, dieses Jahr ist sie in Paderborn. Wir sind auch beide Male dabei, weil wir uns da extra anbieten, dann ist da immer Heer, Luftwaffen, Marine, die Kieler, die Münsteraner und wir sind dann in Paderborn zusammen und dann gibt es auch ein Gemeinschaftskonzert, am Abschluss quasi, was dann der Leiter des Musikdienstes macht. Also erstmal spielen alle drei einen eigenen Teil von zwanzig Minuten und dann wird der Abschlussteil zusammen gestaltet: man spielt dann mit einem großen Orchester, das dann ca. 140 Musiker hat, das ist dann schon etwas gewaltig, man braucht eine große Bühne und hat man da die Erfahrung, wie es in so einem großen Orchester ist. Man trifft sich. Die einzelnen Orchester haben ihr Kolorit, meist kennt man sich untereinander. Die gleichaltrigen kennen sich alle über die Ausbildung in Düsseldorf, weil man nur da studiert. Das heißt man ist ja sehr vernetzt und das wäre ja auch eine ihrer Fragen. Wir Militärmusiker kennen uns eigentlich fast alle. Die Offiziere sowieso, das sind ja nicht sehr viele. Aber auch die Musiker untereinander. Alle kennen sich eigentlich.

E: Wie sieht eigentlich ihre Konkurrenzsituation aus. Da sie ja finanziert sind, haben sie bestimmt mit anderen Orchestern in der Militärmusik als auch in der zivilen Musik keine Konkurrenzsituation.

A: Nein, aber die Konkurrenz, die wir empfinden, ist, dass wir sagen: wenn wir das beruflich machen, das tun wir ja. Wenn wir die symphonische Blasmusik, wie wir sie fachbegrifflich mit Holzbläsern, Blechbläsern und Schlagzeugern zusammen, wenn man das als Berufsmusiker macht, dann möchte man ja doch auch die Besten sein, die dann der zivilen Szene, den Laienorchestern ein Vorbild sind. Also das ist schon der Anspruch, denn sonst bräuhete man es nicht beruflich machen. Wenn der Anspruch nicht da ist und den haben wir. Deshalb haben wir ja über die langen Jahre, das fing mal bei der Bundeswehr an. So wie das Militär früher war, wo man dann Soldat war, was weiß ich, Fernmelder. Im dritten Reich waren die Musiker Fernmeldern aufgehängt, die haben dann irgendwo Kabel gezogen, haben das morgens geübt. Wenn das nicht klappte dann

haben die Musikmeister sie nach Hause geschickt, dann hat der Oberstleutnant gesagt: nein, die müssen noch mehr Kabel verlegen üben. Dann ist der Musikmeister wieder nach Hause gegangen. Heute ist das nicht so. Wir sind ein eigener Fachdienst und trotzdem war die Ausbildung ein Jahr in Hilden, also im Osten, für das Bundesmusikkorps. Die hatten ein Jahr und dann sind sie in die Musikkorps gegangen und haben dann noch bei irgend einem Lehrer unterrichtet bekommen und der Chef hat ein bisschen Theorieunterricht gegeben und dann haben die nach drei Jahren ihre Feldwebelfachprüfung gemacht und waren dann Feldwebel in der Militärmusik. Wenn man sich den Weg überlegt, dass die Verbindung mit der Hochschule in Düsseldorf in den 70er Jahren angefangen hat und dann diese Ausbildung die jetzt dazu geführt hat einen sechssemestrigen Bachelorstudiengang zu haben und dann bleiben die Meisten, wenn sie dann ins Musikkorps gehen, die machen dann unsere interne Feldwebelfachprüfung, die aber eigentlich adäquat zu der ist, die man ein Jahr später als Bachelor macht.

E: Gibt es auch einen Masterstudiengang zu dem Bachelor, also kann man sich da weiterbilden?

A: Ja, das kann man schon. Aber das ist auch ein bisschen aufwendig, wenn man den Master und seinen normalen Dienst macht. Das ist schwierig, da man dann selten noch den Lehrer wechselt und an dann immer nach Düsseldorf fahren müsste. Wenn man da nah dran ist, dann kann man es irgendwie. Ein Musiker hat es mal versucht hier in Hannover die Aufnahmeprüfung für den Master zu machen, aber das ist einfach zeitlich schwierig, da die hier ja auch was zu tun haben. Wir versuchen auch zu fördern, aber soviel Zeit hat man dann doch nicht. Es ist nun mal ein Fulltimejob.

E: Das habe ich in meinen drei Telefonaten mit ihrer Institution schon mitbekommen, dass Sie eine ganze Menge zu tun haben.

A: Wie gesagt, um 11:30 Uhr ist Abfahrt, dann geht es nach Rothenburg. Es geht halt immer weiter und deshalb müssen wir das gut auf die Reihe kriegen. Diese Entwicklung, dass wir sagen können: wir haben qualifiziert ausgebildete Musiker und wenn sie dann nach 6 Semester ihre Fachprüfung gemacht haben und in die Musikkorps gehen - die meisten bleiben aber trotzdem noch eingeschrieben, damit sie dieses eine Jahr nur noch,

und es ist ja dann das Hauptfach und Kammermusik, was die dann noch machen müssen, alle Theorie ist ja abgeschlossen, alles andere ist ja abgeschlossen. Und der Bachelorstudiengang ist ja sehr vielseitig geworden. Man kann ja auch Pädagogik noch mitmachen, Didaktik, ein Instrumentalfach, sehr schön, dass Dirigieren dabei ist ... es sind ja Wahlfächer dabei, die man früher gar nicht hatte. Deshalb schafft man es nur in sechs Semestern die Theorie abzuschließen. Dann müssen sie nur noch das Hauptfach und die Kammermusik. Und dann fahren sie blockweise, zum Beispiel alle zwei Wochen oder drei Wochen zum Lehrer, machen eine Doppelstunde und lassen sich die Aufgaben mitgeben und machen diese zwei Semester noch und schließen dann ab und machen dann ihren Bachelorabschluss. Das machen die auf jeden Fall, also die meisten machen das so. Man braucht den Abschluss nicht unbedingt, aber es ist ja schön einen Abschluss gemacht zu haben. Ich fördere das auch. Wenn es geht, dass sie sich Montag oder Freitag ihren Termin mit dem Lehrer suchen und wenn es dann in der Woche ist muss man sehen, dass man versucht sie zu entbehren, wenn man mal was hat oder sie mal aus der Probe rausläßt. Es sind ja meist auch die Guten, die das dann weiter machen. Wo man sagt, das was er sonst noch braucht, dass kriegt er auch so noch mit.

E: So ist es an der Uni auch.

A: Man muss es ja, es geht ja nicht anderes. Das ist unsere Ausbildung, die ist ja sehr gut und sehen uns in keiner Konkurrenz mit der zivilen Szene, die ja auch sehr gut geworden ist. Es gibt ja heute Laienorchester, die gewaltig gut sind. Wenn man das mal auf Wettbewerben sieht. Es gibt ja die Bw-Musix, das ist auch so ein Wettbewerb im Militärmusikdienst, in Balin in Süddeutschland findet das statt. Die die Militärmusik aus Werbegründen organisiert, wo auch Blasorchester hingehen und bewertet werden. Da kommen auch tolle Ensembles hin. Die sind zum Teil semiprofessionell. Das ist genau wie in der Chorszene, was da so einen Chorwettbewerb besucht, das ist gigantisch. Da kommt ein Opernchor kaum mit, wenn da Ensembles sind die auch schon seit langen zusammengetan haben. Das ist auf jeden Fall in der Blasorchesterszene genauso und wir sollten da schon die Besten sein. Ja, weil wir es beruflich machen, sonst können wir uns auch auflösen. Das ist so unsere Konkurrenz, die wir haben. Außer uns gibt es an beruflichen Blasorchestern nur drei: Bei der Bundespolizei, ehemals BGS da Bundesgrenzschutzorchester in Berlin, München und Hannover. Wir haben ja hier auch die Sondersituation, drei Blasorchester in Hannover zu haben. Sogas gibt es ja sonst

nirgendwo mehr. Ist ja sonst alles aufgelöst. Und hier gibt es noch das Landespolizeiorchester... in Schleswig-Hollstein ist es aufgelöst, in Hamburg gibt es das noch, in Niedersachsen, die Schweriner gibt es noch in Vorpommern, Sachsen hat eines, Hessen hat noch eines, Rheinland-Pfalz, Bayern, Baden Württemberg und Wuppertal. Da gibt es die Landespolizeiorchester und diese, die ich eben aufgeführt habe, sind dann noch die, die sich beruflich mit Blasmusik beschäftigen. Also die Berufsblasorchester, die wir haben, die sind eigentlich auch nicht Konkurrenz. Also wir sehen sie nicht als Konkurrenz, eher als Mitstreiter, als Partner ..

E: Als Muse

A: Als Muse, als Partner. Ja, man tauscht sich aus. Als ich hier nach Hannover kam, habe ich sofort Kontakt aufgenommen, da ich den Leiter des Polizeiorchesters schon langjährig kannte. Ich bin jetzt auch schon 14 Jahre hier. Den kannte ich von früher, als ich noch in Kiel war und haben uns sofort gut verstanden. Dann war ein Leiterwechsel bei der Landespolizei, den kannte ich natürlich auch und den jungen haben wir gleich mit einbezogen, dass wir dann so gleich gesagt haben: komm, wir machen mal was zusammen. Das war dann auch sofort organisiert. Jetzt wird es schon das vierte Mal sein. Wir waren dieses Jahr in Hildesheim, nächstes Jahr wird es in Braunschweig sein, wir waren vorher in Hannover hier beim Rundfunk im Sendesaal, wir haben schon zusammen im Kuppelsaal hier in Hannover zusammen musiziert. Das erste Mal vor vier Jahren, da hatten wir die Situation, dass alle drei Orchester mal zusammen waren. Dass man da auch mal wieder eine schöne Vernetzung hat, sich besser kennenlernt. Also das ist auch was, was wir selbst initiieren und sagen: komm, das ist doch schön, wenn wir uns da zusammenfinden. Dann tauscht man auch mal wieder ein neues Stück aus und so weiter. Ach komm, ich hab das gehört! Wir mögen uns auch und einmal im Jahr treffen wir uns auf jeden Fall immer, dass wir da auch einen Austausch haben.

E: Zum Abschluss. Das ging eben schon in Richtung meiner Abschlussfrage: Mich würde noch zu den Strukturen in Niedersachsen interessieren, ob diese gut für Ihre Musik sind? Ob Sie in diesen Strukturen gut arbeiten können? Haben Sie Verbesserungsideen? Funktionieren sie?

A: Ja, also Verbesserungsideen gibt es immer. Und Niedersachsen... ich moderiere meine Konzerte immer selbst, weil man das Publikum dann ein wenig über die Stücke erzählen und ansprechen kann, dass ist also auch eine langjährige Tradition aller Musikkorps, dass man die Stücke ansagt und die Musik mit kleinen Texten verbindet. Da sage ich: Wir sind das Heeresmusikkorps Hannover, vor einem halben Jahr noch das Heeresmusikkorps 1, jetzt heißen wir Hannover. Also da, wo die Musikkorps sind, dann hat man auch das hängt eben mit dieser Strukturveränderung zusammen. Ich sage noch dazu, dass wir auch die Militärmusik in Niedersachsen sind! Also das ist ein Teil des Musikkorps. Es gab das Marinemusikkorps dass sich jetzt bis zum 1.4. aufgelöst hat, das heißt in Niedersachsen gibt es jetzt nur nach das Heeresmusikkorps Hannover von Seiten der Bundeswehrorchester. Dann die Sondersituation mit dem Polizeiorchester, das läuft wunderbar. Das ist wirklich ein guter Zusammenhalt, wir tauschen uns, wenn zum Beispiel mal einer krank ist, dann tauschen wir uns aus. Das ist eine gute Zusammenarbeit auf hohem Niveau. Wir haben gute Fühler über die Musiker in die zivile Szene über Unterrichte, die sie an Schüler geben. Also im Umfeld, das geht bis ... also auch dadurch, dass viele Musiker auch Orchester leiten, also zivile Musikvereine leiten. Also das fängt in Minden an, da ist einer meiner Musiker schon viele Jahre, das geht bis Hameln und Schwarmstedt und Celle da die Gegend. Also so 50 Kilometer um Hannover rum, dann Hildesheim. Einige Musiker machen auch am Theater mit. Also im Hildesheimer Theater sind da zwei oder drei, die dort ständig Aushilfe machen. Es ist also eine sehr gute Vernetzung außerhalb des Hauses im Musikerbereich. Das braucht man nur halten, vielleicht ein bisschen intensivieren. Was wir zur Zeit intensivieren sind zum Beispiel auch Schulkonzerte. Also wir stellen uns in Allgemein Bildenden Schulen vor. Wir haben auch schon in Grundschulen gespielt, da hat man dann erste bis vierte Klasse. Oder dann fünfte, sechste, siebte Klasse ist immer günstig, um den Kindern Instrumente vorzustellen und sie dann für Musik zu interessieren. Und natürlich auch für uns der Effekt, um zu sagen: es gibt das auch beruflich bei uns zu machen. Also auch Werbung für uns zu machen. Denn die allgemeine Werbung der Bundeswehr greift nicht so für die Musik. Das müssen wir schon selbst machen. Das organisieren wir auch. Wir versuchen das jetzt zu intensivieren. Das ist auch OK, dass man da viel rein gibt und sich auch an Schulen vorstellt, weil uns die jungen Leute zum Teil überhaupt nicht kennen. Gerade wegen der Wehrpflicht braucht man jetzt gar nicht mehr hin. Deshalb wird das intensiviert. Das machen wir derzeit und das ist ein Punkt, den wir aufbauen müssen in der wirklich wenigen Zeit, die wir haben, aber so drei bis vier, wenn es geht fünf

Konzerte im Jahr sollte man in einer Allgemein Bildenden Schule haben. Das sollte man machen. Dann wäre jetzt was Hannover spezielles ... ach so, die Kontakte in die vier Laienorganisationen, das sind der Turnerbund, die Feuerwehr, die Schützen und der Musikerverband, die vier Verbände der Laienszene, die auch Blasorchester haben, das ist eigentlich auch ganz gut, kann man aber sicherlich auch noch ein wenig intensivieren. Also in Bad Gandersheim habe ich auch schon mehrfach Kurse gegeben, da sind wir auch gut angebunden. Man kann es noch ein bisschen intensivieren, aber irgendwo wird die Zeit dafür knapp.

E: Ja, aber Ihren Erzählungen zufolge sind sie fast flächendeckend vernetzt.

A: Das schon, das ist die Musik. Auch gerade die Bläsermusik, man kennt sich einfach überall. Man sieht sich und diejenigen, die es interessiert, die kommen auch auf einen zu. Das ist eine ganz gute Gegenseitigkeit. Aber wie gesagt, man kann alles durchaus noch ein bisschen intensivieren. Aber so vom Grundsatz sind wir überall ganz gut aufgestellt. Das, was man hier in Hannover noch ein bisschen mehr machen kann, das machen sie bereits in einigen anderen Bundesländern, ist, dass man mit der Musikhochschule in Hannover noch ein bisschen mehr Austausch macht. Ich wollte immer mal sagen, dass man da ein Konzert spielen sollte. Vielleicht ergibt sich das dann mit meinem Nachfolger dann einmal. Man muss erstmal hingehen, man muss den Kontakt aufbauen, das muss sich einfach ergeben. Also ich denke, das ist noch mal so etwas, was man noch ein bisschen mehr intensivieren kann, dass man sich auch noch mal im Hochschulbereich vorstellt, denn es gibt viele Studierende an der Musikhochschule, die mit Heeresmusik nichts anfangen können, weil sie gar nicht wissen, dass es so etwas gibt, weil man dazu auch keinen Bezug hat, weil man ja niemals Soldat war.

E: Eine Frage, die länger schon auf meiner Zunge liegt: Wenn ich überlege zur Bundeswehr zu gehen würde, dass ich dann nicht die Musik als erstes im Kopf habe?

A: Also Soldat. Und heute heißt Soldat auch, dass ich in die Einsatzländer ins Ausland muss.

E: Das man Musik machen kann und dafür bezahlt wird ... ist an mir vorbeigegangen.

A: Weil, wo kennt man uns denn? Uns kennt vorwiegend älteres Publikum, die schon mal irgendwo die Musik gehört haben. Und jüngeres Publikum ist oft auch nicht ... also wenn man von der Blasmusik kommt, dann kennt man es meist, dann hat man irgendwann mal den Kontakt. Wenn man jetzt aus dem Sinfonieorchesterbereich oder aus dem Jazzbereich kommt, da ist wenig Verzahnung zu dem, was die Militärorchester machen.

E: Der Kreisstabsführer der Feuerwehr hat gesagt, dass die Blasmusik auf dem Land viel stärker vertreten ist, als in städtischen Regionen.

A: Ja, wir spielen auch mehr außerhalb. Wir tauchen, wie gesagt, in kleineren Orten als was Besonderes auf, aber in einer Stadt, wo fünf Berufsorchester sind, wir haben ja den Rundfunk und das Theater auch noch, dann haben wir fünf Berufsorchester und dann ist da soviel los

E: Da ist dann die Konkurrenz

A: Das wäre dann eine Konkurrenz, aber wir haben auch unser Spezialpublikum, insofern: so richtig Konkurrenz ist es auch nicht. Es ist einfach zu viel. Es gibt zu viele Orchester und zu viele kulturelle Aktivitäten. Deswegen ist ein Konzert hier in Hannover schwierig aufzubauen, deswegen spielen wir lieber in Hildesheim oder drumrum, in Isernhagen, oder in Wunstorf, weil man dort eher was Besonderes ist, da gibt es dann nicht so viel Aktivität. Hier gibt es hunderte von Konzerten und dann unser spezielles Publikum zu interessieren, dass ist viel schwieriger. Also auch die Musikkorps sind eher in der Fläche bekannt.

E: Können Sie zum Schluss kurz sagen, was sie sich für die Zukunft wünschen.

A: Für die Zukunft wünsche ich mir, dass der Musikdienst der Bundeswehr so erhalten bleibt, wie es ist. Denn man weiß ja noch nicht, ob die nächste Reform auch schon irgendwo ansteht. Zumeist war es so, dass die eine Reform noch gar nicht zu Ende war und die nächste bereits anstand. Zur Zeit heißt es immer noch, dass alles immer weiter verkleinert wird und dann muss man hoffen, dass der Musikdienst dann halbwegs ungeschoren bleibt. Denn wir haben ja jetzt, wie gesagt, 250 Musikerstellen verloren von 1750, das ist schon schmerzlich. Aber es ist das, was die ganze Bundeswehr jetzt

gemacht hat. Und ob da das Ende der Fahnenstange erreicht ist, wissen wir noch nicht. Da hoffe und wünsche ich, dass der Musikdienst so wie er jetzt aufgestellt ist, bleibt. Denn er ist im Moment gut aufgestellt. Das würde ich mir wünschen.

E: Ich wollte gerade sagen, dass Sie in Ihren Ausführungen zufrieden wirken.

A: Ja, durchaus. Unser Leiter hat einen sehr guten Job gemacht. Er hat zweimal die Reformen mitgemacht und war maßgeblich dafür verantwortlich, dass es so gut ausgegangen ist. Er versteht sein Fach und gerade in diesen Dingen, wo es um Stellen geht und so etwas, das ist was ganz anderes, als Musik zu machen. Er ist genauso Kapellmeister, wir haben den gleichen Lehrer gehabt und er hat genauso Kapellmeister studiert und dieses Umstellen ... man muss ja Begründungen schreiben und Politik machen. Das hat er sich ja angeeignet...

E: Wer ist das?

A: Der Oberste, Dr. Michael Schramm. Der hat noch seinen Doktor in den Musikwissenschaften gemacht als er in Hilden war. Der hat das super und sehr sauber durchgeführt. In solchen Dingen zu denken das ist ... Verwaltungsdenken ist schon was ganz anderes, als Musik zu machen. Gut, man lernt das schon so ein bisschen, aber da ist es ja entscheidend gewesen. Denn für jede Stelle die fehlt bedeutet, dass es einen Musiker weniger gibt. Und das hat er wirklich sehr gut gemacht, so dass, wenn wir so aufgestellt bleiben, dann sind wir - gut, ein paar mehr Berufssoldaten noch - dann sind wir wohl auf einem ganz guten Weg und hoffen, dass es dann auch durchsetzbar ist. Für mich persönlich: Ich habe in der Musik alles Schöne gesehen und erlebt, wie gesagt, ich bin in ganz Deutschland, in der ganzen Welt rumgereist und habe viel Musik mit vielen lieben Musikern, die um mich herumsitzen oder stehen und qualifiziert sind, machen können. Ich habe auch die 10 Märsche um den Sieg zu verfehlen von Mauricio Kagel gespielt. Henzes Sohn war auch dabei. Wir haben mit vier Trompetern gespielt. Kagel war selbst mit dabei, da waren wir mit der Marine in Neubreisach.

E: Wann war das?

Interview Nr. 10
Vertreter der Militärmusik (MM)

27.04.2014

A: Das muss so in den Anfang 90er Jahren gewesen sein. Das war in Neubreisach mit einem französischen Orchester dazu, das war ein Regionalmusikkorps, das waren ganz junge Bengels an der Schnittstelle zwischen Deutschland und Frankreich. Ein französisches und ein deutsches Orchester, die zusammen spielten. Wir haben die dann so instrumentiert, dass mal die einen und mal die anderen spielten und Kagel war hin und weg. Dann haben die dazwischen seine Fanfanfaren vier Trompeten mit ganz vielen Effekten gespielt. Das war ein Musikfestival in den Gräben um Neubreisach rum, das ist eine mittelalterliche Stadt mit Gräben, die sich sehr gut für so etwas eignen. Ein bildender Künstler dort ein Schiff aufgebaut, dort gab es eine Bühne für zwei Orchester wo wir spielen sollten. Es hat leider geregnet und wir mussten im Zelt spielen. Das war aber genauso gut. Dort haben wir zusammen gespielt und dazu sage ich: wenn wir das Verständnis haben uns mit einer Antikriegsmusik darzustellen, dann haben wir viel gewonnen.

E: Das ist doch ein super Schlusswort.

A: Und das tun wir

E: Schön, dass Sie heute Zeit haben. Wir haben eigentlich schon angefangen über die Thematik zu sprechen, vielleicht knüpfen wir da einfach an. Also es geht jetzt um die Strukturanalyse, die die Uni Hildesheim macht, zur Kirchenmusik.

A: Ja, genau, ja, diese Umfrage basiert auf der Erfahrung, dass sich in den letzten Jahren im Bereich der Kirchenmusik sehr viele Veränderungen vollzogen haben. Wir erleben das vor allen Dingen in meiner Berufsgruppe der Kirchenmusikdirektoren, die also auch fachaufsichtliche Verantwortung haben in einzelnen Bereichen der Hannoverschen Landeskirche. Wenn wir vor Ort sind, im Rahmen von Fachbesuchen, und da unterschiedlichste Menschen erleben, die Musik machen und sich kulturell im Raum der Kirche engagieren, das ist oft nicht mehr die Situation, die man früher hatte, dass zum Beispiel ein Dorfschullehrer Orgel gespielt hat in der Kirche oder den Chor geleitet hat oder auch beides, sondern es sind heute ganz viele Menschen da, die zum Teil Quereinsteiger sind wenn sie Musik in der Kirche machen, also aus einer ganz anderen Branche kommen. Oder eben allgemein Musiklehrer sind, Musikpädagogen sind an Musikschulen oder sonst wo tätig sind, oder eben Leute, die nebenberuflich eine Kirchenmusikerausbildung absolviert haben, sich qualifiziert haben und dann diese Arbeit tun. Zum Teil aber eben auch nicht vertraglich gebunden auf Dauer, sondern mit Honorarverträgen oder ad-hoc projektweise, da ist in der kirchenmusikalischen Szene sehr viel im Umbruch in den letzten Jahren.

Und aufgrund dieser Erfahrung haben wir gesagt: Wir müssen eigentlich mal feststellen, wie zumindest im Bereich der Hannoverschen Landeskirche die kirchenmusikalische Arbeit in den einzelnen Gebieten und vor Ort passiert. Was sind das für Leute, was haben die für eine Biografie, wo kommen die her, was haben die für Motivationen, sich in dieser Arbeit einzubringen, was haben sie für eine Qualifikation, wie sind sie überhaupt zur Kirchenmusik gekommen? Und, diese Situation soll jetzt wissenschaftlich mal aufgearbeitet werden. Davon versprechen wir uns ganz viele Erkenntnisse im Blick auf die Arbeit und auch auf die Kulturpolitik unserer Landeskirche in den nächsten Jahren. Bis dahin zu fragen, dahingehend, was Fragen betrifft der Einstellung von hauptberuflichen Musikern/Musikerinnen, und so weiter und so fort.

E: Das hört sich schon nach einer Netzwerkstudie eigentlich an.

A: (lacht) Das ist bestimmt auch etwas, was ein bisschen in diese Richtung geht, ganz genau, ja. Die Kirchenmusiker, die in der Hannoverschen Landeskirche tätig sind, egal, ob ehrenamtlich, nebenberuflich, hauptberuflich, es gibt ja ganz unterschiedliche Kategorien bei uns, die auch mit den jeweiligen Qualifikationen zusammenhängen, diese Leute sind zum Teil Mitglied im Landesverband der Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker in der Hannoverschen Landeskirche. In diesem Verband sitze ich im Vorstand mit drin – deswegen sind Sie jetzt auch zu mir gekommen. Und dieser Verband vertritt gegenüber der Landeskirche die berufsständischen Interessen der Musikerinnen und Musiker in unserer Landeskirche.

E: Darf ich zwischenfragen welchen Einzugsbereich dieser Verband hat?

A: Der Verband deckt den Bereich der Hannoverschen Landeskirche ab. Das ist also ein recht großes Gebiet, was ja vom Harz reicht bis Richtung Osnabrück und bis an die Nordseeküste. Das ist ein relativ großer Bereich, ausgenommen...

E: Ganz Niedersachsen

A: ... ist der Bereich Bremen, Oldenburg, das ist ein eigener Landeskirchlicher Bereich, aber ansonsten ist es im Grunde genommen bald der gesamte niedersächsische Bereich, genau.

E: Ja. Und jetzt zu Ihrer Person, was ist Ihre Funktion und Ihre tägliche Arbeit? Wie würden Sie das beschreiben?

A: Ich bin eigentlich studierter Musiker, ich habe Lehramt Gymnasien studiert mit dem Hauptfach Musik und dem Zweitfach Latein und bin dann zum Ende des Studiums hin nach dem Ersten Staatsexamen noch in die Kirchenmusik gewechselt und habe Kirchenmusik studiert und das mit dem entsprechenden A-Examen abgeschlossen und bin dann auch bei der Kirche geblieben, in der Kirchenmusik geblieben. Ich habe also jetzt keinen Schuldienst hinter mir.

Und, meine Tätigkeit hier ist zum einen die eines Kirchenmusikers, Kantors, Organisten an der Stadtkirche hier in Celle mit einem halben Deputat und die andere Hälfte meiner Tätigkeit umfasst einen Teil der kirchenmusikalischen Fachaufsicht innerhalb der Han-

noverschen Landeskirche. Ich habe also, ich bin für ein bestimmtes Gebiet zuständig. Das erstreckt sich von dem Norden Hannovers bis kurz vor Harburger Berge und Richtung Helmstedt. Das ist ein Bereich, der, für den ich hauptsächlich zuständig bin. Das heißt, wenn Stellenbesetzungen laufen, Fachberatungen stattfinden, manchmal auch Krisenmanagement, Personalfragen, Ausbildungsdinge...

E: verwaltungstechnische Fragen

A: ... Ausbildungsfragen, ganz genau, bin ich der Ansprechpartner in diesem Bereich.

E: Und ich hab in Ihrem Programm ein bisschen rumgeblättert, oder in dieser Zeitschrift, da hab ich auch gesehen, dass Sie auch Ensembles leiten?

A: Richtig, wir haben eine rege Musik hier in der Kirche, wir haben viele Gäste, die kommen. Das organisieren wir natürlich auch, programmtechnisch. Wir haben hier die Celler Stadtkantorei, das ist ein eingetragener Verein, der hier eine recht lange Tradition hat in der Stadt. Das ist ein großer Chor mit ungefähr 120 Mitgliedern, die verschiedene Konzertprojekte das Jahr über gestalten. Und diesem Chor angegliedert ist eine Singschule mit Kindersinggruppen vom Alter zwei Jahre bis quasi so 14, 15 Jahre. Danach wechseln die Kinder, wenn das klappt und schulisch irgendwie auch machbar ist, in die Stadtkantorei. Wobei man sagen muss, dass das heute nur noch wenige Kinder sind, die diesen Schritt schaffen.

E: Aus zeitlichen Gründen oder aus Motivationsgründen?

A: Unterschiedliche Gründe, also wir merken schon, wie auch viele Sportvereine, dass das Freizeitverhalten der Kinder sich verändert hat, vor allen Dingen durch die Situation G8, in den Gymnasien die verkürzte Schulzeit, mit 12 statt 13 Schuljahren. Da merken wir schon, auch die Lehrer in den Musikschulen, dass doch die Belastungen bei den Schülern offenbar irgendwo zugenommen haben. Das lässt sich nicht hundertprozentig festmachen, aber wir beobachten das eben am Übeverhalten, wir merken, dass einfach zeitliche Kapazitäten nicht mehr so da sind, wie sie mal da waren und die Schüler zum Teil sehr befrachtet sind mit Unterricht bis in den Nachmittag hinein. Und das macht

diesen Arbeitsbereich Kinder-/Jugendchormusik doch ein bisschen schwerer als es früher gewesen ist.

E: Das heißt, mit Chören erreichen Sie die Jugendlichen. Gibt es auch bestimmte Musikarten, wo Sie halt „Menschen mittleren Alters“ erreichen und beziehungsweise auch Menschen...

A: Ja, die Stadtkantorei selber ist als großer Chor eine Gruppe, die Leute von 14 bis 72 Jahren umfasst, die da mitwirken, also die älteren Schüler aus Gymnasien, die wir haben hier, die singen dann vereinzelt mit und die Ältesten sind 72. Das ist das höchste Alter, danach muss man aufhören, wir haben eine Altersgrenze. Ja, es gibt ja Menschen, die können nach 72 noch gut singen und andere können es nicht, aber in diesem Chor ist das eben in den Statuten festgehalten worden, dass man gesagt hat, man möchte auch in der Außenwirkung nicht eine Überalterung signalisieren, sondern wir wollen ja auch die Jungen wieder mit ins Boot holen können und da muss man irgendwann eine Grenze ziehen.

E (00:08:03):

Ja, das merke ich jetzt schon, dass alle Interviewpartner, die jetzt sich auch mit dem Thema Nachwuchsarbeit beschäftigen, genau da die größte Baustelle sehen in ihrem Bereich jeweils. Dass man halt gucken muss, wie kriegt man die Jugend zur Musik?

A: Ja, das ist ein großes Problem, ich merke auch selber, ich bin ab und zu mal an einem Gymnasium und wenn wir ein bestimmtes Projekt machen hier, versuchen wir auch die Schüler ranzuholen, wir machen auch Konzertaufführungen wie jetzt gerade das Weihnachtsoratorium für Kinder, wo wir versuchen, Kindern Kultur auch näherzubringen und ihnen bestimmte Stücke auch mal zu erklären. Also wir haben im vergangenen Dezember das Weihnachtsoratorium für Kinder aufgeführt mit der Hannoverschen Hofkapelle. Da ist ein Sänger gewesen, ein Gesangssolist, der schauspielerisch sehr fit ist und der dann durch dieses Programm moderiert hat und den Kindern versucht hat, dieses Weihnachtsoratorium so ein bisschen zu vermitteln – welche Instrumente sind dabei, was ist der Text, welcher Komponist? Und, das war ne tolle Sache, wir haben da Kinder gehabt im Alter von fünf bis ungefähr acht, neun, zehn Jahren, mit ihren Eltern, Geschwistern, die da saßen und das also sehr gespannt verfolgt haben. Und dann werden

eben zwischendrin Beispiele musiziert aus dem Weihnachtsoratorium. Dieses Jahr machen wir das mit dem „Messias“ genauso, im Herbst und nächstes Jahr mit der „Schöpfung“ von Haydn.

Und wir hatten ein anderes Projekt, das war eben die „Carmina Burana“ von Carl Orff. Da bin ich in ein Gymnasium gegangen und hab’ mit einem Musikkurs 11 dieses Stück besprochen und hab’ denen so ein bisschen die Hintergründe unserer Aufführung erklärt. Wir hatten da eine Tanzgruppe dabei, mit Jugendlichen, die eine Choreographie dazu einstudiert hatten mit einer Hamburger Choreographin und das hab’ ich dann versucht den Schülern so ein bisschen zu vermitteln. Die sind dann auch in die Generalprobe gekommen und in die Aufführung. Ich glaub’, das hat schon einen gewissen Eindruck hinterlassen.

E: Das ist ja auch ein Stück, was sich sehr gut dafür eignet.

A: Jaja, aber wir merken eben auch, wir müssen heute mehr denn je auf die Kinder und Jugendlichen zugehen und versuchen, die für unsere Sache auch zu gewinnen und zu mobilisieren. Von sich alleine kommen die wenigsten.

E: War das früher so, dass die von sich alleine gekommen sind?

A: Viell... Ich weiß es auch nicht, das frage ich mich auch manchmal, ob das früher anders gewesen ist. Manchmal glaube ich, früher war es auch nicht unbedingt anders als heute, man bildet sich das vielleicht auch ein.

E: Subjektive Wahrnehmung...?

A: Das ist vielleicht die subjektive Wahrnehmung, aber trotzdem, wenn ich heute in ein Konzert gehe, egal ob hier in der Kirche oder in unserem Kammermusikring, oder sonst wo, ich komme hinten rein und sehe graue Haare (lacht) und frage mich jedes Mal: Wo sind die Jüngeren? Wo sind die jungen Leute? Und, ja tatsächlich, manchmal denke ich auch, ich glaube auch, früher ist das nicht so gravierend anders gewesen und trotzdem haben wir heute den Eindruck, dass wir doch mehr tun müssen um klassische Musik auch bei den jungen Leuten zu verankern. Es ist einfach so, dass die Medien heute unheimlich viel Macht haben und die Populärmusikschiene natürlich auch sehr stark ist

und junge Leute heute auch in ihrer Freizeit ganz andere Möglichkeiten haben als wir früher, oder unsere Elterngeneration.

E: Sie haben ja gerade ein Stichwort gesagt: Klassische Musik. Ich hab' gelesen, oder biEe es mir ein gelesen zu haben, dass Sie auch noch Jazz-Ensemble leiten?

A: Ne, wir machen alles hier, also ich bin da auch sehr offen, weil ich mir sage, wenn ich als Musiker der Kirche – Kirchenmusiker werden immer als Klassikmusiker betrachtet, ne?

E: Das ist eben falsch.

A: Die machen immer die alten Oratorien und die großen Meister. Aber das ist eben nicht so.

Ich sage mir, ich muss auch Vorbild sein und ich muss auch offen sein für diese anderen Dinge, ich kann die ja nicht negieren. Und, ehrlich gesagt, ich find' da sind auch tolle Sachen dabei, die man auch gut und gerne mal machen kann. Warum soll man sich dem nicht öffnen?

Wir haben hier keinen eigenen Gospelchor in der Stadtkirchengemeinde in Celle, aber wir haben auch mit unserer Stadtkantorei eine Gospelmesse gemacht und wir singen jetzt demnächst eine Jazzmesse von Bob Chillcot, von einem englischen Komponisten, Zeitgenosse, also da sind wir auch sehr offen. Das machen nicht immer alle Leute mit in unserer Truppe hier, aber es sind immerhin genug, sodass wir dann auch solche Aufführungen mal gestalten können.

E: Und gehen Sie auch mit solchen Aufführungen an Kinder ran? oder ist das eher...

A: Mit dieser Jazzmesse jetzt nicht..

E: Jazz ist ja auch schwer verständlich, ne?

A: Jaja, jaja, jaja

E: Beziehungsweise, meine Frage ist eigentlich, ob die Musikvermittlung für Kinder auf klassischer Musik basiert, oder ob da zum Beispiel aus der neuen Musik Fragmente herausgenommen werden oder Weltmusik zum Beispiel?

A: Das könnte man alles, kann man eigentlich mit jeder Musik machen, man kann alle Musik vermitteln. Wir haben ja zeitgenössische Stücke gemacht, dann aber jeweils im anderen Kontext. Also, da hab' ich selber jetzt noch keine Projekte gehabt, wo wir zeitgenössische Musik Kindern und Jugendlichen vermitteln. Das wäre aber ein Ansatz, den wir ganz genauso gehen könnten, auch eigentlich müssten, das ist richtig.

E: Ja, ich mein', ich hab jetzt auch an Inhaltliches gedacht, dass in fast allen Musikstilen auch die Kirche Thema ist...

A: ja

E: Das ist ja wirklich ein Thema, das sämtliche Bereiche anreißt.

A: mmh

E: Ich möchte Sie noch fragen, einfach fürs Verständnis: Wie ist, die Kirche und die Kantorei, wie stehen die strukturell zusammen – ist das eine Sache, kann man da bestimmte Teile von separieren oder trennen inhaltlich, oder so?

A: Ja, also, wir haben hier eine etwas andere Situation als in den meisten anderen Kirchengemeinden. Auch in den großen Stellen, Hannover, Göttingen, sieht es zum Teil ein bisschen anders aus. Die Celler Stadtkantorei ist, wie ich schon sagte, ein eingetragener Verein, gemeinnützig, und macht sozusagen ihre eigene Arbeit. Wir proben aber in den Räumen der Stadtkirchengemeinde und wir haben auch einen Kooperationsvertrag mit der Stadtkirche und der beinhaltet im Wesentlichen, dass wir die Aufgaben eines kirchlichen Chores in der Stadtkirche mit übernehmen. Und im Gegenzug ist sozusagen der Musiker, der hier an der Stadtkirche in Celle tätig ist, auch der künstlerische Leiter der Stadtkantorei, wird aber eben von der Landeskirche und von der Stadtkirchengemeinde bezahlt.

E: Und, das heißt für den Musikbereich ist ausschließlich die Kantorei verantwortlich, zuständig?

A: Nicht ausschließlich. Die Kantorei macht einen bestimmten Teil der Chorarbeit aus, mitsamt den Singschulgruppen, die ja auch dazugehören zu diesem Verein, und wir machen natürlich als Veranstalter auch noch viele andere Dinge darüber hinaus. Also, ich bekomme jeden Tag Konzertanfragen, es ist...

E: Es geht ein bisschen darüber, wie Sie mit Anfragen umgehen und wie Sie die sozusagen auch umsetzen in der Praxis.

A: Ja, also, es ist natürlich für mich so, dass ich eine bestimmte Vorstellung habe von dem, was wir uns unter Musik hier in der Stadtkirche vorstellen. Das hängt auch damit zusammen, dass diese Stadtkirche nun nicht irgendein x-beliebiger sechziger Jahre moderner Kirchenbau ist, sondern ein Raum mit sehr viel Geschichte und Tradition und seinen Eigenarten und auch einer Ausstattung, die ihm eben ein ganz besonderes Gepräge gibt. Ich weiß nicht, ob Sie die Stadtkirche innen kennen, das ist also schon ein sehr bemerkenswerter Raum, 700 Jahre alt, irgendwann mal üppig barockisiert worden und auf jeden Fall überhaupt nicht so, wie man sich in Norddeutschland eine evangelische Kirche vorstellt. Und dieser Raum verträgt manche Musik gut, manches ist ein bisschen mutiger und bei manchen Dingen muss man einfach auch sagen, das findet hier vielleicht doch nicht so seinen Platz, da müsste man vielleicht dann woanders hingehen.

E: Und dafür ist der Raum verantwortlich und nicht das Publikum, oder ...?

A: Nein, nein nein nein, das Publikum natürlich auch. Selbstverständlich überlegen wir auch, was ist möglich? Wir müssen natürlich auch rechnen, wir müssen auch gucken, wie sehen unsere Finanzen aus? Was können wir machen, was können wir nicht machen? Wir wissen auch von vornherein, es gibt bestimmte Programmgeschichten, da kommen nicht so viele Leute, und es gibt bestimmte Dinge, da wird ja die Kirche voll sein. Es gibt von Projekt zu Projekt oder von Konzert zu Konzert auch unterschiedliche Publikumszielgruppen, die man da sitzen hat.

Aber all das muss man natürlich im Vorfeld so'n bisschen abwägen. Wir haben nun mal nur einen relativ begrenzten finanziellen Etat zur Verfügung und dann muss man natür-

lich schauen, was machen wir? Wir haben eine bedeutende Orgel hier in der Stadtkirche, die in Teilen, vor allen Dingen im äußeren Aufbau, noch historisch original von 1653 ist und dann auch stilgetreu im Innenleben wieder hergerichtet worden ist vor etwas über zehn Jahren. Und so ein Instrument verpflichtet zum Beispiel auch natürlich zu Orgelkonzerten, dass man in dem Bereich Angebote hat. Und da fahren wir auch zwei Schienen, wir haben zum Teil immer wieder mal ein Orgelkonzert hier. Das spricht aber eine relativ kleine Zahl in Celle an, eine relativ kleine Zahl an Leuten. Wobei dem wieder gegenüber steht, dass wir relativ viele Orgelführungen haben, von interessierten Menschen, die kommen, sich das Instrument angucken und zeigen lassen und eigentlich ganz begeistert und fasziniert sind. Und auch viele Schulklassen und Kindergartengruppen die kommen und sich das hier zeigen lassen.

E: Stadtweit oder Landesweit?

A: Ne, Stadtweit, also jetzt im Bereich der Stadt Celle, ja.

Also das ist sehr interessant, das Interesse ist eigentlich da, die Leute sind immer sehr fasziniert und interessiert, aber jetzt speziell Orgelkonzerte, das ist immer ein relativ überschaubarer Liebhaberkreis und das ist eigentlich immer für uns ein Zuschussbetrieb, wo wir aber sagen, das ist uns das Geld wert. Weil diese Musik gehört in diesen Raum und dieses Instrument auch und wir wollen, dass das auch nach außen hin dargestellt wird. Was wir aber noch haben, das ist so, sagen wir mal, ein etwas niedrigschwelligeres Angebot. Wir haben die sogenannte „Mittagspause zur Marktzeit“ in den Sommermonaten. Das ist wie anderswo Orgelmusik zur Marktzeit, wo wir also überwiegend Orgelprogramme haben. Eine halbe Stunde lang, nicht mehr. Mit kurzen Texten zwischendrin, die mal von jemandem gelesen, gesprochen werden. Und die werden unglaublich gut besucht, also, da haben wir also zum Teil 150 bis 200 Leute in der Kirche sitzen.

E:Mittags?

A: Das ist einfach dieses „Ich gehe auf dem Markt einkaufen und dann komm ich mit meiner Plastiktüte und mit meinem Korb in die Kirche und setz mich mal eine halbe Stunde hin und find' das einfach toll. Also, das ist für uns ein Phänomen, das sich auch

nicht erklären lässt, warum das so gut funktioniert. Auf jeden Fall eine Veranstaltungsreihe auf die wir nicht verzichten wollen würden.

E: Zum Glück ist da ja mal irgendwann jemand auf die Idee gekommen, das zu machen.

A: Ja, ganz genau, das läuft ja schon viele Jahre hier und wir führen das auch immer so weiter und das auch mit großer Freude. Die Reihe trägt sich auch selbst, wir haben immer wieder Gäste, auch aus der Region, die dann hier an der Orgel spielen und das funktioniert unheimlich gut.

E: Mit welchen Institutionen sind Sie in Niedersachsen vernetzt als Kantorei bzw. auch über die Kirche als indirekter Kontakt? Mit wem haben Sie zu tun? Und wie weit reicht vielleicht das...

A: Also, ganz im Wesentlichen muss man sagen, sind die Vernetzungen natürlich einmal innerkirchlich sowieso sehr stark da, also innerkirchlich gibt es eigentlich ganz gute Vernetzungen, also das ist mein Eindruck...

E: Also von Stadt zu Stadt zu Stadt zu Stadt?

A: Ne, aber auch wir unter Kollegen natürlich, wir haben natürlich Kontakte und man nimmt schon wahr, was bei dem anderen passiert. Wir sehen uns auch regelmäßig, es gibt ja Konferenzen, Sitzungen, bei denen man zusammenkommt in unterschiedlichsten Konstellationen. Es gibt den schon erwähnten Landesverband der Kirchenmusiker, wo also auch noch mal eine gewisse Vernetzung passiert und sehr viel für den Berufsstand getan wird.

Ich selber und wir als Stadtkantorei haben natürlich dann ganz unterschiedliche Kontakte. Natürlich zur Stadt Celle selbst auch, die ist für uns ein ganz wichtiger Ansprechpartner. Wir haben stadintern Kontakte zu anderen Kulturveranstaltern, wir versuchen auch, bzw. auch ich selber, in Bereichen, die nicht die Kantorei betreffen, natürlich auch mit anderen Kulturträgern zusammenzuarbeiten. Also zum Beispiel gibt es in Celle eine Jazzinitiative, wir haben immer wieder mal was, was wir hier gemeinsam anbieten. Also im Oktober kommt (...), das war auch so `ne fixe Idee hier von unseren Jazzleuten in der Stadt. Das ist eine weltbekannte Jazzorganistin, die auf Kirchenorgeln Jazz macht (lacht).

Also, solche Geschichten passieren einfach hier und aber immer auch, meistens Dinge, wenn die bei der Jazzinitiative so das Gefühl haben, das wär' doch was, könnte man doch vielleicht auch hier in so einem Raum machen und dann gibt's das auch mal dass wir solche Projekte gemeinsam laufen haben.

Wir haben Verbindungen zu Institutionen in Partnerstädten der Stadt Celle. Es gibt zum Beispiel eine Partnerstadt, Meudon, das ist eine Vorstadt von Paris. Da pflegt die Stadtkantorei hier eine Freundschaft mit dem dortigen Chor, der ähnlich gelagert ist wie wir hier und wir besuchen uns mal alle paar Jahre gegenseitig und die kommen mal, machen hier ein Konzert und sind hier ein paar Tage, dann fahren wir mal nach Paris, dann sind wir da natürlich besonders gerne mal und machen da ein Konzert. Also da gibt's dann auch einen gewissen Austausch.

Und dann gibt's natürlich so punktuelle Berührungspunkte, Sparkassenstiftung oder wie gesagt (...). Wir haben damals zur 700-Jahr-Feier der Stadt Celle ein Konzert gemacht mit einer Uraufführung einer Auftragskomposition von Thorsten Enke, das ist ein junger Musiker, Komponist, also, jung ist er jetzt auch nicht mehr (lacht), in Hannover, der sehr Furore gemacht hat die letzten Jahre und Preise gewonnen hat bei internationalen Kompositionswettbewerben. Und der hat uns ein Stück geschrieben zur 700-Jahr-Feier der Stadtkirche Celle, das wir dann hier aufgeführt haben und darüber entstehen natürlich auch immer wieder dann bestimmte Kontakte, die man auch braucht um das Projekt überhaupt realisieren zu können.

E: Ja, das ist etwas, was mich interessiert zum Beispiel.

A: Ja, ganz genau

E: So wie sich Ihr Netzwerk aufspaltet sozusagen, das sind ja Kontakte, die nicht nur einmal da sind, sondern die könnte man ja auch immer wieder reaktivieren.

A: Hm, ja, die kann man immer wieder nutzen, ja klar. Und oft geht es natürlich über diese Schiene „Wer kann uns finanziell helfen? Wer unterstützt uns?“. Das ist eigentlich so das ganz Wesentliche, die wesentliche Frage, die uns hier immer umtreibt. Denn wenn wir diese Dinge planen, haben wir in der Regel erstmal überhaupt keinen Euro und das kommt ja dann erst so im Lauf der Zeit dann peu a peu dazu, was man an Finanzen, an Finanzmitteln benötigt.

Wir haben zum Beispiel auch, das war sehr umfassend, von Pierre Cholley, das ist ein Pariser Komponist, vor einigen Jahren ein Stück aufgeführt hier in der Stadtkirche und in Berlin in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, „Le Chant des Rouleaux“ heißt das, ich bin nicht so ein guter Franzose, „Gesang der Röllchen“. Da geht es um Texte, die KZ-Häftlinge auf Papierchen geschrieben haben, irgendwelche Lyrik, Poesie, Dichtungen, und die dann irgendwo in den Baracken versteckt haben, in irgendwelchen Ritzen. Und man hat solche Texte später gefunden und „Röllchen“ deswegen, weil die meistens zusammengerollt waren, so ganz klein, und dann irgendwo versteckt worden waren. Man hat sie gefunden und dieser Komponist in Frankreich hat daraus ein Oratorium geschrieben, auf dieser Basis. Und das haben wir dann damals aufgeführt zusammen mit einem französischen Chor aus Nancy, die dafür kamen, mit ihrem Orchester und dann haben wir eben ein Projekt hier und dann noch mal in Berlin gemacht. Das war sehr eindrucksvoll.

E: Und, also, mich interessieren natürlich auch sehr stark die Kontakte sozusagen einfach im Bundesland. Laufen die eher über den Verein, den Sie vorhin erwähnt haben? Oder ich könnte mir halt auch vorstellen, Sie haben vorhin Kooperationen mit Schulen zum Beispiel gesagt, das wäre ja auch eine Verbindung, die sozusagen die Kantorei im Land, irgendwie, Schulen wahrscheinlich eher in Celle, eingeht. Wie sieht das da aus?

A: Ja, also, Kontakte zu Schulen, das ist natürlich immer innerhalb der Stadt gegeben.

E: mmh.

A: Ansonsten sind diese Kontakte nach außen also wirklich eher punktueller Art. Wir haben damals bei diesem französischen Stück auch Kontakte gehabt mit der Landesvertretung Niedersachsens in Berlin, die haben uns unterstützt von da aus und...

Also, das sind aber, wie gesagt, im Grunde genommen immer sporadische Kontakte und Vernetzungen, die sich mit Blick auf ein Projekt ergeben, die man vielleicht mal wieder nutzen könnte, aktivieren könnte, aber die man nicht dauerhaft hat.

E: Mein Gedanke war eben, wenn ich hier ein Stück einübe, weiß ja nicht, wie lange ihr braucht, bis ihr aufführt, dann ist es doch schade, wenn es dann verpufft. Dann müssten

es eigentlich aber die anderen Kirchen, die in dem Verein drin sind, sozusagen auch auf-führen können, irgendwann später mal.

A: Das ist richtig, eigentlich müsste man das machen. Ja, wie gesagt, deswegen hatten wir es zum Beispiel einmal in Celle, einmal in Berlin gemacht. Das war eigentlich eine tolle Sache, aber für uns ist es oft so, dass es kaum zu leisten ist, mehrere Aufführungen hintereinander zu schalten, weil es schlichtweg auch ein immenser Kostenfaktor ist und wir gucken müssen, wie wir das überhaupt wuppen können. Denn wenn ich ein Orchester noch mal brauche, wieder ein Wochenende, dann, naja, das sind natürlich Kosten, die wir dann auch wieder abdecken müssen.

Was wir öfter machen, das haben wir auch jetzt wieder geplant für 2016, da planen wir ein Orchesterchorkonzert, das wir einmal hier in Celle machen und dann fahren wir damit nach Luxemburg. Es hat sich jetzt ein Kontakt nach Luxemburg ergeben und wir werden dort mit einem dortigen Chor vom Konservatorium da dann dieses Konzert da auch noch mal machen.

E: Und wofür ist der Verein der evangelischen Kirchenmusik denn da, wenn er nicht solche Strukturen fördert, die im ganzen Bundesland oder in dem Bereich vom Harz bis nach, bis zum Meer sozusagen, den Bereich dient...

A: Sie meinen, der Landesverband oder Sie meinen jetzt hier die Celler Stadtkantorei?

E: Ne, ich mein den Landesverband.

A: Ja, der Landesverband.

E: Wie heißt der noch?

A: Ja, Verband evangelischer der , na, wie heißen wir denn? Verband evangelischer Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker in der Hannoverschen Landeskirche.

E: Genau, über die bin ich ja zu Ihnen gekommen.

A: Ja ja ja ja, ganz genau. Also, wie gesagt, dieser Verband ist, ja, der ist in einer Zwitter-situation irgendwo, wir sind zum einen eine berufsständische Vertretung, wie das oft bei Berufsverbänden so ist. Aber wir betreuen auch, wir haben so einen gewissen anderen Status auch gegenüber der Landeskirche dadurch, dass wir einen Teil des Aus- und Fortbildungsauftrags, nennen wir es mal so, mit übernehmen, und auch immer wieder Kongresse oder Kirchenmusikertage organisieren, bei denen die Kollegen zusammenkommen, Fortbildungen besuchen können, wo Referenten eingeladen werden und so weiter. Also solche Dinge passieren eben auch.

E: Keine gemeinsamen Veranstaltungen?

A: Ja, das sind ja gemeinsame Veranstaltungen.

E: Musikalische Veranstaltungen?

A: Jaja, das passiert alles in diesem Rahmen. Also, wir hatten zum Beispiel vor zwei Jahren einen Kirchenmusikerkongress in Göttingen, wo also wirklich viele Kollegen dann aus dem ganzen norddeutschen Bereich zusammengekommen sind und Seminare, Workshops, Vorträge, Podiumsdiskussionen, berufsständische Fragen, berufspolitische, kulturpolitische Themen, all das versuchen wir dann da auch irgendwo mit einzubinden.

E: Da wird sozusagen dann Wissen vermittelt, was sich dann in die einzelnen Kantoreien verbreitet.

A: Ja, zumindest über die Teilnehmer, genau, wird da sehr viel vermittelt. Wir versuchen dann schon auch, Impulse zu geben und, ja, jeder nimmt sich so das mit, was er sucht und was er mitnehmen möchte.

E: Die Frage, die mir jetzt gerade einfällt oder die ich interessant finde: Wie ist ihre Situation oder Position auch im Verhältnis zur katholischen Kirche? Gibt es da Berührungspunkte oder läuft man aneinander parallel vorbei? Weil die Musik ist ja eigentlich eine Sache, die verbindet.

A: Ja ja ja ja. Also, ne, es gibt ja auch Verbindungen, es gibt ja zum Beispiel in Hildesheim und in Hannover sogar einen Ausbildungsgang für nebenberufliche Kirchenmusiker, der von beiden Konfessionen getragen wird. Wir haben das hier in Celle auch mal versucht, das ist aus unterschiedlichen Gründen dann leider nicht zustande gekommen, aber natürlich gibt es die Kontakte. Also, gerade die Kirchenmusiker selbst sind untereinander sehr offen und pflegen auch die Kontakte. Man ist immer miteinander im Gespräch und weiß, was die Kollegen machen. Also, da würde ich sagen, ich glaube da gibt es nirgendwo irgendwo wirklich Grenzen, die man da nicht überschreiten könnte. Wir kooperieren auch vereinzelt hier, mein katholischer Kollege hier von St. Ludwig, der spielt auch mal hier in der Stadtkirche und ich habe da auch schon bei einem Konzert mitgemacht und... also, solche Verbindungen gibt es natürlich auch.

E: Und da geht es dann wirklich um die Musik?

A: Genau. Wobei man sagen muss, die Situation für die katholischen Kirchenmusiker ist sicher ein bisschen anders als unsere, weil die katholische Kirche eben doch eher in der Minderheit ist. Also die Protestanten sind zahlenmäßig einfach deutlich stärker vertreten insgesamt in unserem Bereich der Hannoverschen Landeskirche und von daher hat also allein schon von der Quantität her die evangelische Kirchenmusik dann ein größeres Gewicht.

E: Und wie sieht es mit weiteren Konfessionen aus?

A: Also, da gibt es nicht so viele Kontakte. Also, wir haben ja eine jüdische Gemeinde auch, das ist sehr sporadisch, also, wobei die Offenheit da ist, man nimmt sich auch wahr, aber es gibt da jetzt nicht groß gemeinsame Aktivitäten. Einmal haben wir eine Veranstaltung gehabt, das ist schon ein paar Jahre her. Aber so insgesamt nicht.

Ansonsten muss man sagen, in den Chören selber, in unseren Chören tummeln sich ja unterschiedlichste Menschen, da haben wir natürlich auch, also, ich hab einige neuapostolische Gemeindemitglieder aus der Celler Gemeinde, die hier in der Kantorei mitsingen und auch einzelne andere.

Wobei ich mir dann auch sage, dass muss einfach auch jeder mit sich ausmachen. Ob man sagt, ja, das ist was, da kann ich mitmachen, da kann ich mich einbringen und... es könnte ja auch sein, dass der eine oder andere Probleme hat, mit seiner Glaubenshaltung

jetzt hier gerade in so einer Gruppe mitzusingen, die jetzt hier in der Kirche eingebunden ist. Aber das müssen die Leute mit sich selber ausmachen.

E: Klar. Es war auch gar nicht so gefragt. Die Musik ist ja ein schönes Vehikel sozusagen, was verbinden kann, was man als Sprache interpretieren kann, die alle... sprechen...

A: Ja, natürlich, also was mir gerade noch einfiel zum Thema Vernetzung: Unser Landesverband wiederum gehört zu der Vereinigung aller Landesverbände im Rahmen der EKD (Evangelische Kirche in Deutschland). D.h. alle Landeskirchen haben eigentlich in ihrem Bereich auch einen Kirchenmusikerverband, fast alle, der ähnliche Aufgaben wahrnimmt, zum Teil auch ähnlich strukturiert ist wie wir es hier sind. Und diese Verbände alle zusammen bilden den Zentralverband der Kirchenmusiker in Deutschland. Also auch von daher gibt es nochmal eine Vernetzung, natürlich auch wieder über Niedersachsen hinaus.

E: Auf Bundesebene

A: Ja ja, ja ja. Ansonsten sind wir am Arbeiten, Sie erwischen uns im Grunde genommen was den Verband betrifft in einer Situation, wo wir so ein bisschen dabei sind, uns neu zu definieren, weil wir immer wieder merken, es ist im Moment nicht so richtig klar, was wir eigentlich für einen Status haben. Dieser Verband ist in einer Zeit gegründet worden, wo eben Kirchenmusiker noch relativ klassisch tätig waren und eben auch es so ein ganz bestimmtes Berufsbild gab und einen bestimmten Ausbildungsweg.

Und heute haben sich so viele Dinge verändert, dass wir merken, also, das passt nicht mehr so wie es früher mal gewesen ist und wir suchen im Grunde genommen zur Zeit jetzt auch, da erhoffen wir uns eben auch Rückschlüsse aus dieser Umfrage die wir da jetzt mit Hildesheim jetzt zusammen machen, wir suchen so ein bisschen nach neuen Perspektiven für diesen Verband. Dass wir sagen, mensch, das und das können wir leisten für die Musik und für das Kulturleben.

E: Ja, es muss ja an die Dynamik und an die Diversität der heutigen Zeit angepasst werden.

A: Ja ja, und das ist schon gar nicht so einfach. Also, das ist ein so buntes Bild inzwischen.
(lacht)

E: Schön!

A: Ja, ich hab ja, wenn ich so im Rahmen meiner Fachaufsicht in die Gemeinden komme, ich bin ja alle sechs Jahre mal in einer der Gemeinden in meinem Bereich, und wenn man dann im Vorfeld auslotet, wer ist denn jetzt eigentlich da zuständig für die Musik vor Ort, da merkt man schon wie schwierig das ist, das zu definieren, wer gehört da eigentlich zu? Dann gibt es Leute, die kommen nur ab und zu und machen mal was, und dann gibt es, wie gesagt, die mit Honorarverträgen. Und, ja, man freut sich schon wenn es Leute gibt, die feste Verträge haben und dauerhaft bestimmte Gruppenchöre, Bläser oder sonst was machen, aber das ist eben nicht mehr unbedingt so die Normalsituation. Also man muss richtig gucken, dass man die Namen und Adressen der Leute zusammenbekommt, die jetzt irgendwo auch Ansprechpartner sind.

E: Was fällt Ihnen spontan ein jetzt, auch, nicht so lange ausführen, zu inhaltlichen, finanziellen, rechtlichen und, was war das letzte, na, da müssen wir es jetzt mit den dreien machen, inhaltlichen, rechtlichen und finanziellen Rahmenbedingungen ein, die Sie in Ihrem Handeln beeinflussen?

A: Rahmenbedingungen. Also, ich glaube, was uns inhaltlich schon beschäftigt, ist wirklich auch ganz stark die Schulpolitik, das, was von den Schulen her kommt. Weil, da ist unser, da kommt unser Nachwuchs her, eigentlich. Also, da sehe ich schon wichtige Zielgruppen für uns, die wir ranbilden wollen und das verfolgen wir natürlich sehr aufmerksam, was so in diesen Bereichen passiert, vom Kindergarten an bis zu den weiterführenden Schulen.

Finanziell ist die Situation sehr unterschiedlich, uns geht es relativ gut, weil wir hier ein eingetragener Verein sind mit eigenen Finanzen und man hat als eigenständiger Verein bessere Möglichkeiten auch Projekte zu finanzieren, als wenn man eine Gruppe einer Kirchengemeinde ist, weil dann viele Geldgeber auch sagen „Die Kirche, fragt doch eure Kirche, da ist die Kirche zuständig.“, sehen sich da selber jetzt nicht so in der Pflicht

E: Die wollen Eigenkapital sehen ne?

A: Ja, das auch. Aber dadurch, dass wir wirklich eine sehr eigenständige Gruppe sind und unser Programm auch selbstständig machen, auch wenn wir hier natürlich an der Stadtkirche beheimatet sind, geht es uns noch relativ gut. Aber es ist natürlich schon so, auch das hat sich an unserem Berufsbild der Kirchenmusiker sehr verändert, wir müssen viel, viel mehr Zeit aufwenden um Gelder zusammenzubekommen für das was wir tun. Das hat sich also in den letzten Jahren ganz gravierend geändert. Also so, wie es früher war, dass man wusste, die Gemeinde stellt mir das und das Geld zur Verfügung und damit kann ich arbeiten und dann krieg ich noch da ´n bisschen und dann läuft das schon, das ist überhaupt nicht mehr so.

Honorare sind heute viel höher als vor einigen Jahren. Also ich hab das gerade festgestellt. Wir machen regelmäßig hier Bachkantaten, dass also sich das Honorarniveau innerhalb der letzten fünfzehn Jahre verdoppelt hat.

Und das sind alles so Dinge, die muss man einfach auch mit im Blick haben. Also unsere Finanzierungen von unseren Projekten, die stehen auf ganz vielen Beinen. Also, da kommt hier was, da kommt da was, da kommt da was, das trägt man so zusammen, dann haben wir noch Spenden über einen Freundeskreis und Mitgliedsbeiträge. Und das alles bildet dann so das finanzielle Polster, das wir brauchen, aber man muss sehr, sehr viel dafür tun inzwischen. Auch für relativ kleine Beträge. Also, der Aufwand, der Verwaltungsaufwand von einer bestimmten Institution oder Stiftung meinetwegen 3.000 Euro zu bekommen, bei fast 100.000 Euro, die man im Jahr umsetzt, ist das nicht sehr viel, aber es ist schon enorm viel Aufwand, den man da treibt.

E: Ja, paradoxerweise ist es ja auch bei einigen Antragstellern auch so, dass wenn sie Projekte beantragen, die viel Geld kosten, kriegen sie das Geld eher, als wenn sie sagen, wir brauchen nur so ein kleines bisschen. Also, wirkt auch glaubwürdiger dann, wenn man das Geld einsetzen kann.

A: Ja, das ist richtig.

E: Wir würden Sie die Situation in ganz Niedersachsen strukturell aus Ihrer Perspektive beschreiben?

A: Strukturell? Was verstehen Sie jetzt unter strukturell?

E: Die Kirchenmusik... Wenn sie zum Beispiel jemanden in Oldenburg erreichen möchten, geht das dann reibungslos oder muss man da über viele verschiedene Ecken gehen? Gibt es eine klare Struktur von Ansprechpartnern, was Geld angeht? Da hatten Sie ja eben schon so ein bisschen drüber erzählt. wenn Sie ein Konzert veranstalten, zum Beispiel in Ihrer Kirche, wissen Sie genau, wie viel Publikum dann zu erwarten ist?

Ist sozusagen das Musikleben, jetzt auf ganz Niedersachsen betrachtet, ist das relativ transparent? Oder gibt es da durch diese Diversität über die wir gesprochen haben, viele Orte und Kanten, wo man sich Transparenz erstmal verschaffen muss?

A: Ja, deswegen machen wir ja diese Umfrage (lacht), unter anderem auch. Ne, ich denke schon, dass also die Transparenz zum Teil natürlich gegeben ist, also wenn ich das jetzt aus meiner Perspektive sehe, auch für meinen Bereich, ich weiß genau, wo ich anklopfen muss und fragen muss, wen ich anrufen muss wenn ich was will oder was wissen möchte. Das ist natürlich eindeutig so. Aber es gib auch viele Bereiche, gerade auch so ländliche Gebiete, wo das nicht so greifbar ist, wo es nicht so einfach ist.

E: Gibt es da einen Unterschied. Also, was, wie würden Sie sozusagen die Arbeit in den ländlichen Gebieten beschreiben?

A: „Also einerseits enorm wichtig, weil gerade im ländlichen Bereich das, was in Kirchengemeinden passiert, kulturell, mit Chören, Bläsern, Instrumental oder sonst wie, das hat ja oft einen ganz hohen Stellenwert. Gerade in Dörfern ist das natürlich unheimlich wichtig und hat natürlich auch eine gesellschaftliche, soziale Komponente, die sicher noch mal deutlich anders gewichtet ist als jetzt in einer Stadt oder in einer größeren Stadt, wo man einfach wirklich ein Kulturträger ist, also Kulturveranstalter ist, im Konzert vieler anderer. Also da gibt es bestimmt schon noch mal Unterschiede. Ja, aber wie gesagt, gerade so die Situation im ländlichen Raum, die erschließt sich einem eben oft doch nicht so schnell.

E: Das war eine meiner Überraschungen, die ich erlebt habe, in meiner Interviewphase zum Beispiel über die Feuerwehrmusik, das die halt wirklich in den ländlichen Gebieten tatsächlich Identifikationsträger ist.

A: Ja, das ist auch so, ja ja. Also unsere Posaunenchöre gibt es auch. Also das ist überhaupt, diese Bläsermusik, die hat so einen ganz eigenen Stellenwert, die haben auch so, das sind auch ganz besondere Menschen, die da mitmachen (lacht). Und irgendwie haben die einen anderen Zusammenhalt als, auch als Chorsänger, also das ist ganz interessant, auch das Ehrenamt spielt bei denen eine ganz andere Rolle als in allen anderen musikalischen Gruppen, die wir so landauf landab in den Gemeinden haben.

E: Wie meinen Sie das, andere Rolle? Die nehmen das ernster, oder selbstverständlicher?

A: Ja, es ist so ein bisschen mehr so innere Berufung noch dabei, habe ich so manchmal den Eindruck. So vom Selbstverständnis her. Also auch Posaunenchöre haben viele Einsätze, gehen hierhin, gehen dahin, und blasen hier und blasen beim Geburtstag und machen dies, machen das und machen das auch mit einer enormen Selbstverständlichkeit und mit einem ganz, ganz hohen Zeitaufwand. Während in Chören eben doch die Arbeit sehr zielgerichtet ist: „Ich komme hier hin, weil ich will das, so“. Und, also, der soziale Faktor, das ist eigentlich oft eher so ein bisschen untergeordneter, finde ich so, als bei den Bläsern, die ticken da ein bisschen anders. Und es ist auch so, dass gerade die, die diese Bläserarbeit betreuen eben oft das auch noch ehrenamtlich machen oder wirklich für relativ wenig Vergütung. Während es für die Chorleiter, die klassischen Chorleiter, es doch auch ein ganz klares Vergütungssystem gibt. Das haben wir bei den Bläsern im Prinzip als Angebot auch, aber da läuft es zum Teil noch anders.

E: Also, das ist dann wieder von jeder Kantorei aus, auch in der ländlichen Region autark organisiert?

A: Ja, da gibt es natürlich ganz individuelle Lösungen.

E: Ja.

A: Und so, ja.

E: Ich habe noch zwei Fragen. Eine switcht noch ein bisschen zurück in unserem Interview und die andere ist die abschließende Frage. Und zwar, was für eine symbolische Bedeutung oder überhaupt was für eine Bedeutung hat Musik für Sie in Ihrem Amt, in

Ihrer Institution, vielleicht auch auf Niedersachsen bezogen? Was ist das, was die Musik sozusagen ausmacht? Einfach was Ihnen so spontan in den Kopf schießt, das ist jetzt... Irgendwas, was trägt die Musik in sich, was soll sozusagen kommuniziert werden, was fällt Ihnen zur Musik ein?

A: Also für mich persönlich liegt die Bedeutung der Musik hier und heute, auch in unserem Bundesland und innerhalb der Hannoverschen Landeskirche auch darin, dass sie den Menschen ganz viel geben kann, was wir in unserem Alltag so nicht mehr erfahren können. Und das..

E: Emotional?

A: Also, emotional sehr viel, bildungsmäßig natürlich auch, aber eher als Randerscheinung. Ich glaube schon auch eigentlich rein emotional und auch als Ausgleich zu vielen anderen Dingen, die sich in unserem Alltag heute abspielen, die viel rationaler sind. Auch im Blick darauf, dass ich merke, dass die Menschen heute, das ist natürlich ein sehr subjektiver Eindruck, der aber nicht falsch zu sein scheint, irgendwo zeitlich, aber auch von ihrem Lebensumfeld her, von dem, was, wie ihr Leben aussieht, belasteter erscheinen, als es früher der Fall war. Und so dass ich es immer mehr merke, es ist für diese Leute ein ganz, ganz wichtiger Ausgleich, ...

E: Also es bremst sozusagen die Geschwindigkeit unserer Welt so ein wenig..

A: So ein bisschen, ja, es ist, das ist so mein Eindruck. Und dazu kommt natürlich, dass ich finde im Blick auf die Kinder und Jugendlichen, deswegen ist uns der Nachwuchs ja auch so wichtig, dass wir denen mit der Musik einfach extrem viel mitgeben können, über die Musik hinaus, an Sozialverhalten, an Rücksichtnahme, also an ganz vielen Dingen, die einfach auch mit der Musik zusammenhängen. Aufeinander hören und etwas gemeinsam tun, verbindlich über eine längere Zeit an einem Ziel arbeiten zum Beispiel ein Konzert, einer Aufführung oder sonst was, ein Kindermusical oder was wir so haben. Also das sind so ganz wertvolle Dinge, wo ich glaube, die kann man über Musik ganz gut vermitteln, Chorfreizeiten, solche Geschichten. Also da hat eigentlich die Musik für mich heute so mit die größte Bedeutung.

E: Also weniger jetzt sozusagen die Vermittlung des Christentums, sondern...

A: Also das ist, muss ich ehrlich sagen, für mich eigentlich etwas, was scheinbar am Rande läuft, aber eigentlich automatisch so ein bisschen mit passiert über das was wir tun, über die Art von Musik, die wir machen, über die Inhalte, die wir singen. Wo ich mir selber aber auch sage, ich will den Leuten da nicht zu nahe treten. Jeder muss auch ein, das ist ja heute so, jeder geht da seinen persönlichen Weg und hat auch seine eigene Glaubeinstellung und seinen... und das gestehe ich auch jedem zu und ich bin hier nicht der Missionar. Und wir machen auch nicht, kürzlich kamen wir in einer anderen Konstellation mal drauf, es gibt bei uns nicht am Anfang einer Chorprobe eine Andacht oder so. Das haben wir nicht. Aber ich sage mir, wir setzen uns mir ganz existenziellen Themen des Lebens auseinander, mit den Fragen des Todes und das alles ist ja Religion und die Fragen unserer menschlichen Existenz, das hängt ja einfach intensiv miteinander zusammen und was die Komponisten über Jahrhunderte dazu geschrieben haben ist ja letztlich nichts anderes als auch eine Auseinandersetzung damit, in den unterschiedlichsten Formen. Und in dem Moment, wo ich das mit den Chorleuten probe, mache oder zur Aufführung bringe, ist es ja auch eine Auseinandersetzung mit dem Glauben.

E: Also, ich finde das Thema total interessant, jetzt mal aus... Ich habe mal in meiner Zwischenprüfung... die Rastas of Jamaica meine mündliche Prüfung gemacht und die sehen Musik an sich schon als religiöses Ereignis, weil sie nämlich gleichgeschaltet werden sozusagen in der Gruppe. Eigentlich alles was Sie gerade eben gemeinsam aufgezählt haben. Eigentlich ist das doch schon ein religiöses Erlebnis.

A: Also, ja, das ist es bestimmt, aber für jeden wieder anders. Also, es hat auch für jeden eine ganz andere Bedeutung, genauso wie es ja hundert verschiedene Motivationen gibt, warum jemand in den Chor geht, in den Chor geht singen, das kann ja auch seelsorgerliche Gründe haben, das kann Psychotherapie sein, das kann ja alles sein. Die Motivationen sind so verschieden, natürlich ist es für andere auch wieder eine Glaubensäußerung oder sonst wie. Also es ist für mich nicht Religion, aber es ist für mich natürlich ein Ausdruck von religiösem Gefühl, von dem, was Menschen bewegt, auch an existenziellen Fragen. Also da hat das, hat die Musik natürlich für mich schon ihren Raum, jaja. Deswegen also, ich könnte, ich habe ja vorhin schon gesagt, wir haben auch neuapostolische Menschen und wir haben jemand mit noch einer ganz anderen Glaubensrichtung. Also,

da tummeln sich auch Leute da, wo ich manchmal denke, wie macht ihr das mit euren Überzeugungen aus? Aber das müssen sie selber leisten und manchmal kommt man ein bisschen ins Gespräch und dann merkt man, versteht man, versteht man nicht, naja gut aber (lacht). Aber, wenn denen das was bedeutet und, ja, dann ist es auch in Ordnung so.

E: Gut, kommen wir zur letzten Frage. Wir haben ja jetzt über Strukturen gesprochen in Niedersachsen. Was fällt Ihnen, also erstmal, was fällt, oder was würden Sie sich für die Zukunft wünschen, was sich dort verbessern oder vielleicht auch verschlechtern soll? Haben Sie da irgendwelche Wünsche, rein strukturell in Niedersachsen, oder sind Sie wunschlos glücklich?

A: Wunschlos glücklich kann man nie sein (lacht)

E: Ne, darf man nicht, sonst bewegt man sich ja nicht.

A: Ja, natürlich, ne ne. Also, strukturell. Ja, das ...

E: Wenn Ihnen da spontan auch nichts einfällt, ist es auch nicht schlimm.

A: Ja, also.

E: Die ganzen Kulturmanager, die haben dann richtig losgelegt bei der Frage (lacht).

A: Also, ja, ich bin wahrscheinlich einer, der ja auch irgendwo sehr vor Ort in der Praxis verankert ist und weiß nicht, Sie haben das vielleicht ein bisschen rausgehört, das, so, diese große Netzwerkidee, man ist überall vernetzt und verbunden, dies und das, das eröffnet Horizonte, das ist natürlich schön, das nutzt man auch im Einzelfall. Aber man ist natürlich auch mit seiner Arbeit immer sehr an einem bestimmten Ort, mit dem Ort verbunden und versucht das eher vielleicht auf der Ebene des lokalen Bereichs oder regionalen Bereichs anzusiedeln. Also jetzt mit Blick auf ganz Niedersachsen zu denken immer, zu überlegen, was wünscht man sich da, das finde ich ein bisschen schwierig.

E: Es gibt auch Wichtigeres, also, so verstehe ich Sie jetzt gerade. Es gibt auch Wichtigeres, und zwar die Arbeit vor Ort.

A: Jaja, klar, natürlich brauche ich das Andere, also wir sind zum Beispiel im Landesverband jetzt auch dran, das war bis jetzt nicht so, ich bin erst seit einem Jahr jetzt im Vorstand dabei, dass wir zum Beispiel noch nicht Mitglied sind im Landesmusikrat oder so. Das sind Dinge wo wir sagen, das geht überhaupt nicht, also da müssen wir unbedingt ran, das läuft auch jetzt. Weil auch das natürlich wichtige Vernetzungen sind, die wir brauchen und für unsere Arbeit nutzen können.

Ich glaube, ich sehe ein Problem darin, dass, für mich vielleicht weniger, weil ich in einer Position bin, wo ich einfach relativ schnell rauskriegen kann, wo kann ich über wen und wie mit wem kommunizieren um das und das zu erreichen? Aber es gibt viele Musikerinnen und Musiker, die diesen Horizont nicht haben, gerade auch in der Kirchenmusik, weil sie eben Quereinsteiger sind oder weil sie beruflich andere Dinge machen, weil sie das nebenbei machen, als Hobby, oder sonst wie und so. Vielleicht würde ich mir wünschen, dass genau für diese sehr große Zahl an Menschen, die sich vor allem im ländlichen Bereich so engagieren, dass für die durchschaubarere Strukturen da sein würden, wo sie auch Kontakte kriegen können, sich vernetzen können, wissen können, wo kriege ich Gelder her für welches Projekt. Da so ein bisschen mehr Unterstützung erfahren. Also, es gibt ja viel Geld in Niedersachsen, was für Musik getan wird, also, es gibt ja einige Initiativen jetzt inzwischen. Aber das erschließt sich oft nicht den Leuten, die, und das ist nun mal.. prägt nun mal unseren Berufsstand, die nebenberuflich solche Dinge machen, oder in ihrer Freizeit Musik verantworten. Denn Sie müssen überlegen, im Bereich unserer riesen Landeskirche sind wir gerade mal ich glaube ungefähr 110 hauptamtliche Kirchenmusiker, aber wir sind, ich weiß nicht, zig Hunderte oder tausend nebenberufliche Leute, die tätig sind. Und die haben ganz andere Sorgen, ganz andere Themen auf dem Tisch und so denen ein bisschen mehr an die Hand zu geben und zu sagen „Mensch, guck mal, also, da und da gibt es die Möglichkeiten für euch.“ Das fände ich eigentlich ganz gut.

E: Schön!

A: Also, da gibt es immer noch Baustellen.

E: Ja, da, das ist ja auch so, dass die Szene sich auch beiderseitig...

Interview Nr. 11
Vertreter der Kirchenmusik (KM)

24.06.2014

A: ja, ja

E: Gut, dann bedanke ich mich fürs Interview, drücke mal erstmal auf Stop

A: Ja, nichts zu danken.